

العدد السابع والعشرون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





للفنانة: هيلدا الحيارى

Hilda Hairy 2006

عندما يكون الانتاج الثقافي " فانها عن الهابة "

فكر

كانت البداية، يطلب المعلم من الطلاب كتابة موضوع إنشاء يصفون فيه رحلة مدرسية يقومون بها بصحبة المعلمين. كان الهدف التعرف على المقدرة الذهنية لدى الطلبة في اختزان ما شاهدوه وإمكانية التعبير عن ذلك، في وصف الجبال التي تسلقوا إليها والرياح الذي كان يضيئ على المكان سحراً أخذاً والنباتات التي كانت تتدفق من بين الصخور.

في مرحلة لاحقة تطورت الفكرة لمعرفة قدرات الطلبة في وصف الحالة الاجتماعية التي شكلت في حياتهم المحطات المهمة، تحريضاً إيجابياً أو معوقات سلبية. وكان الهدف أيضاً الاقتراب من فهم ردود الفعل لديهم إن كانت ستحفرهم للصمود والثبات أو اليأس والنكوص... وكانت النتائج في الحالتين تشكل لدى المعلمين مرتكزات مهمة في رسم خارطة واضحة المعالم تمكنهم من استخلاص العبر والدروس لوضع تصوراتهم الضرورية لإنجاح العملية التعليمية.

قصص بذلك القول أنه في غياب هذه العلاقة بين الطالب والمكان، وبين الطالب وحركة المجتمع التي تفرض إيقاعها على تفكيره وتشكل وعيه لفهم مدلولاتها وأسبابها ومسبباتها وانعكاساتها، سلبية كانت أم إيجابية، فمعنى ذلك أننا نؤسس لحالة من الفراغ تحول بين الطالب وبين الاشتباك والتفاعل مع المكان وخصوصاً، وهو ما يقود إلى حالة من الانكفاء عند حدود "كَلِّ الحرف" كما يقولون في تراثنا الشعبي، أي الأمية الجغرافية بكافة أشكالها.

ومن هنا يمكننا فهم أسباب النجاحات الباهرة التي حققها كُتَّاب بارزون على صعيد الأجناس الأدبية، رواية وقصة وشعرًا وفناً تشكيلياً وصلاً مسرحياً. ذلك أن منجزهم على هذه الأصعدة كان يكتسب أهمية في قدرتهم الفائقة على الإصغاء لحركة المجتمع والاقتراب أكثر فأكثر من شرائحه المختلفة لرصد اهتماماتهم وطموحاتهم ومشكلاتهم الاقتصادية والاجتماعية، وشكل الحوارات التي كانت تدور بينهم والقضايا المطروحة ومدى أهميتها، وما إذا كانت تنحصر في مسائل ذاتية ومحدودة أم تتجاوز ذلك إلى مسائل ذات أبعاد وطنية وقومية وعالمية.

إن انشغال هؤلاء الكُتَّاب على هذا النحو من الإدراك العالي والفهم العميق ينبع من إيمانهم بأن نجاح أي منجز ثقافي على صعيد تلك الأجناس التي ذكرت لا يتم في غياب فهم جدلية هذه العلاقة بين الكاتب والمكان وحركة المجتمع من حوله، بخلاف من تنصير الشهرة اهتماماته أولاً وأخيراً وعلى حساب المنجز الذي أهدر وقته في كتابته دون أي اعتبار للقيمة الأدبية التي ينبغي أن تشكل هاجسه الأول والأخير.

وللتأكيد على صحة ما ذهبنا إليه آنفاً، فإن الأعمال الأدبية التي لا تزال حديث الطلقات الأدبية والمهتمين بالشأن الثقافي والقراء حتى اليوم، رغم مرور قرون على صنوبرها، هي تلك التي استطاعت أن تضع بين يدي القارئ صورة بانورامية شديدة الوضوح، فكلم سينمائي وثلاثي يورخ بالصوت والصورة معركة عسكرية أو مباراة رياضية أو إنجازاً علمياً كالذي شاهدناه لدى صعود الإنسان إلى القمر...!

أما أولئك الذين يفرضون العزلة على أنفسهم بين جدران مغلقة لكتابة تصوصهم الأدبية، فإنهم يحكمون على هذا الإنتاج ليس بالإهمال فحسب بل وبالإستخفاف به كجهد فائض عن الحاجة.

● رئيس التحرير



الكتاب الأول: يوميات
لبنان كـ... من المشرق

78

صفحة الرواية في إكمال الزمن...
إكمال الرواية روية سايبكولوجية



36

أمن شاعر... من الرواية كية
في الرواية كية الأسلوب



14

إحسان عباس
الناقد المعلم



4

حوار مع الروائي العراقي
عبد الرحمن مجيد الربيعي

المحتويات

- | | | | | | |
|---|--|----|--------------------------------|---|---------------------|
| ١ | الافتتاحية | ٣٦ | أمين شاعر | ١ | د. إبراهيم خليل |
| ٢ | الفهرس | ٤٤ | التاج والخنجر والجسد | ٢ | محمود طرشونة |
| ٣ | حوار مع الروائي عبد الرحمن الربيعي | ٤٧ | كاريكاتير | ٣ | محمد صفت |
| ٤ | إحسان عباس الناقد المعلم | ٤٨ | البناء عندكم فأسافر فيكم | ٤ | عبد اللطيف الأرنؤوط |
| ٥ | ناطقة العرب وثقافة الخيال الذات | ٥٣ | مساحة للتأمل والحرام البين | ٥ | نادر زنتسي |
| ٦ | الشعرية والتواصل البصري | ٥٤ | هيو كتر | ٦ | مروان حمدان |
| ٧ | نقوش حوار اتباع الدين الواحد | ٥٧ | رؤى أسئلة | ٧ | محمد سناجلة |
| ٨ | تناسخ الواقع والجاز في البنية الترددية | ٥٨ | ساقود الأسماك إلى الصحراء/ شعر | ٨ | حافظ محفوظ |
| ٩ | مجرد سؤالات السيرة والطفولة | ٦٢ | قصائد/ شعر | ٩ | محمد الخالدي |

كانون الثاني / ٢٠٠٦

تصديق عن

أمانة عمان الكبرى

127

AMMAN

ليس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلخافس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢ د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

ترمين أبو رصاع

للصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، وأن تقبل المجلة أية مادة من أي كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد التصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

92

اصدارات



80

السقوط للمفجع
الألماني هيرش شبيب



- | | | |
|----|---------------------------|------------------|
| ٦٤ | لو اقرأ التفاح/ شعر | خالد أبو حميدة |
| ٦٦ | طفولة/ شعر | د. مقداد رحيم |
| ٦٧ | حرف آخر/الماء/ شعر | أحمد الخطيب |
| ٦٨ | الخب في العبارة | مصطفى الكيلاني |
| ٦٩ | مراثي الوهم | الحبيب السالح |
| ٧٨ | صناعة الرواية | د. سعد الدين خضر |
| ٨٠ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٨٤ | القباس المتأقفة النقدية | د. محمد خرماس |
| ٩٢ | إصدارات جديدة | د. أحمد النعيمي |
| ٩٦ | الأخيرة والرسمية والكتابة | غازي النبية |

ذلك ما لم يشرب قهوته ويعلن سيارته
ويمزق جريدته.

بعد مدة تقطعت ذاكرته كأنها خرج بها
من نفق مظلم، وأندفع سبيل الذكريات
يفيض على ورق المكتب النشبي.

تقطعت بعد مدة أني نسيت تشنيل
سلة الكلام الإلكترونيّة، عجلت بفتحها
وانهمر حكي جديد مع السومري الذي
قال يوما: "لقد تنقوست حتى أنني لا
أعرف ماذا سيحصل لي لو أنني تركت
تونس يوما". يبدو أن تونس قد التصفت
به كـ"الوشم" بظاهر يده وكأنها خطّت
قندرا... خلطوها لطلول خطوطها للمرض
رغم تحليته الكثير في سماعات عديدة
لم يرض بغيرها "وكرا".

رئيساً كانت أمامه "أنهار" كثيرة لكي
يقذف فيها زورقه لكنه لم يرض بديلاً
لدجلة غير "مجرة" الأخضر.

هو بلا شك المبدع العراقي التونسي
المتعدد عبد الرحمن مجيد الربيعي
صاحب عشرات المؤلفات القصصية
والروائي والشعرية والنقدية التي قال
فيها الناقد الغربي عبد الفتاح
الحجوري: "كتابة إبداعية يمتح سردها
من تأمل عميق للواقع والراهن والتاريخ
والأسطورة وكتابة نقدية صارمة وبقية
ودكية في الآن ذاته، كتابة صحفية
وتعليقات رصينة حول راهن فعلنا
الثقافي...". بينما قالت عنه غادة السمان
"أحب في الربيعي... ابتسامة عن
التحول اللفظي العروبي مع تطبيقيه
علمياً لأفكاره، في سلوك نقدي معاش".

في هذا الحوار يتحدث الربيعي عن
المدن التي عرفها والتي يشبهها بالنساء
ويقول في مداخله أنه مقلّ في كتابة
الشعر لكنه موجود في أعماله السردية،
ويعرض تبنّي مقسولة "زمن الرواية"
ويعتبر الزمن زمن كل
الجناس الأدبيّة ويرجع
كثرة النصوص الروائية
اليوم إلى إغراء لقب روائي
للكثير من الممتحنين لحرفة
الكتابة، ويبيد الربيعي إله
من سقطات الإعلام أحياناً
حين يعمل سندنه على
تركيب أسماء لا علاقة لها
بالإبداع.

و في إلقاء حديث طويل
عن علاقته بالأمكنة
والأزمنة وفضاءات الكتابة
وأزمة الشعر وواقع قصيدة
النثر وقصة البطل المهزوم

حوار مع الروائي العراقي

عبد الرحمن مجيد الربيعي

لم أترك مسكوتاً

عنه أو حملنا إلّا وكتبته

حواره: كمال الرياحي

تصديق: "عندما قرأت للربيعي أحسست أنني اقرأ لأستاذ في كتابة القصة" نجيب محفوظ.



لذلك في معطفه الأخضر
وفي شبيهة الجميل وراء
مكتبته بمجلة الحياة الثقافية
يجلس مقلّباً كتباً متنوعة تأتيه
من كل صوب لتقدّيمها أو للنظر
فيها أو لإجازتها..... على يمينه
تطلّ أكوام من المجلة تنظر
توزيعاً أو ضيفاً شرهاً يطلبها إلى
بيت الطاعة / القراءة.

مستغرقاً في قلب أحلامه بين ورق
مصقول وآخر رخيص، بين أسفار
عظيمة وأخرى سخيقة كحال كل قارئ
نهم، كان يسود قلباً ككل الكتاب
صباحاً، لعلها عادة تونسية أصيلة،
فالـتونسكي يكاد يحمل على وجهه
صباحاً عبارة "مقلّ للإصلاح" ويدوم



الحياة، ثم تعرّفت على المرحوم المطوي الذي اشتغل سفيراً لتونس ببغداد والتقيت به بشكل عابر عبر الصحف العراقية التي كانت تنشر نصوصه، كنت صغيراً آنذاك، طالباً في معهد الفنون الجميلة.

وفي سنة ١٩٧٠ تعرّفت بشكل أعمق على الأدب التونسي عندما وصل الروائي والناقد محمد صالح الجابري ليدرس في بغداد فكان أسطوتي للتعرف على الأسماء الجديدة في الأدب التونسي في القصة القصيرة وفي الشعر. وروبط لي صلة بنادي القصة وصار يحمل لي بعض المؤلفات وبعض النصوص غير المنشورة هاوياً بنشرها في مجلة "آفلام" التي كنت أشرف عليها. وتولّقت هذه العلاقة بتونس في زيارتي لها سنة ١٩٧٢ والتقيت بتلك الأسماء التي كنت أقرأ لها

أنا أقول دائماً إنني كاتب عربي. لغتي العربية وقرّائي عرب ولذلك لم أطمح يوماً ولم أضع في حسابي أن أستقر بعاصمة أوروبية. أحب زيارة تلك المدن ولكن لا أحب الإقامة فيها.

والقارئ الافتراضي ورواية المنفى والمقدس والمنش في الأدب وعن الرسم ورمزات الكتابة الأوتوبوغرافية.

◆ لنبدأ حواراً مع رحلة العمر من بغداد إلى بيروت إلى تونس ثم العودة إلى بغداد فالعودة إلى تونس والاستقرار بها. لماذا نحررت في تونس واحتلتك؟

- قلت في أكثر من مرّة إجابية عن سؤال مماثل متعلق بالمدن: إن المدن كائنات من الممكن أن تحبّ من النظرة الأولى وأنا أؤمن بالنظرة الأولى في العشق، إنك إذا أحببت مدينة فإنها ستظل تسكنك أينما ذهبت.

عرفت تونس للمرة الأولى سنة ١٩٧٢ عندما زرتها في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد للمرة الأولى في بلد مغربي، ما زلت أذكر وصولي إليها عصراً وفاجأني تلك السماء الصافية والخضرة عندما وصلت المطار فالتفتت فعلاً أن تونس اسم على مسمّى كما يقال، أحسست بشيء داخلي يخبرني أنّ هذه المدينة أن تمزّج في حياتي عابرة وإنّما لي فيها مواعيد أخرى قادمة، لا أستطيع أن أقول لك ذلك الإحساس وماهو منهبعه. ومن الغريب أن لي الإحساس ذاته تجاه بعض الناس فحنّ أن أراهم أتوجّس منهم ويستغرب بعض الأصدقاء عندما يسألون عن كتابي عبراني مثلاً. ويسألونني عن أخبائهم ورغم أنّه يعيش في نفس المدينة، أقول لهم إنّي لا أعرفه، أعرفه أسماً لكنّي لم أتحدّث معه. وكنت كتبت يوماً عن ناقد رحل إلى جوار ربّه واستغرب البعض أنني لم أتحدّث معه مرة واحدة ولم نتبادل حتى التحية.

هكذا، أنا مسكون بشيء من الجسد ونادراً ما يكذب هذا الجسد أو يخون... ولكن المصائر وحدها لا تكفي في الحلال...

- فعلاً المصائر لا تكفي وحدها أيضاً والأحداث قد تضلّ فعلها، فقد حبّبت أناساً شخصاً ما لكن كل واحد منهم في طريقه ولا يتسنّى تلك العلاقة أن تنمو بشكل طبيعي.

◆ لنعود إلى زيارتك الأولى إلى تونس...

- ما حصل أنني بعد تلك الزيارة التي مطّنتها إلى أسبوع إضافي تعرّفت أنشاه على عسّد من الأدباء لم أكن أعرفهم رغم أني ارتبطت بتونس مبكراً ككل الأدباء العرب الذين لا يعرفون من تونس إلا الشباب وتتغنى بقصيدته إرادة

وحبها لوجه، ثم عدت إلى بغداد لكن علاقتي تواصلت بنادي القصة وبعض الأدباء في تونس، وفي سنة ١٩٧٦ عدت إلى تونس لأقيم فيها شهرين على حساب اليونسكو وأقيمت في المركز الثقافي التونسي الذي كان يديره، وقت ذلك، المرحوم الطاهر قبيقة ثم دعت سنة ١٩٧٧ لأساهم في ندوة عن الكتابة الأدبية عند الأدباء العرب الشبان نظمها نادي القصة بالنادي الثقافي بالحمّات. تحوّكت سنة ١٩٧٨ إلى بيروت للعمل في إدارة المركز الثقافي العراقي وبيروت صاحبة فضّل عليّ، مثلي مثل كثير من الأدباء العرب، بسبب مجلّتها ودور نشرها، وأذكر أن أول نصّ قصصي نشر خارج العراق كان في مجلة الآداب وأول قصيدة نشر نشرت لي خارج العراق نشرت لي في مجلة شعر... كان ذلك سنة ١٩٦٢.

وتوقّفت علاقتي في بيروت بالوسط الثقافي، خاصة أنني كنت كاتلاً اجتماعياً أحبّ الصداقات وأحبّ أن أغنيها. وبحكم هذه الهذبة ورغم أنّها كانت تحت وطأة الحرب الأهلية فإنّ الشفافة فيها لم تتوقف. كانت دائماً المجلّات الجديدة والكتب الجديدة تأتيها من بيروت، بقيت هناك حتى سنة ١٩٨٠ وفي إحدى زياراتي لبغداد قيل لي: بعد ثلاث سنوات الجديدة والكتب الجديدة تأتيها من المناطق الخطرة آنذاك كما تعلم، بإمكانك أن تختار مكاناً آخر تتحوّل إليه لتعمل فيه، وعرضت عليّ ثلاث عواصم: أنقرة وروما وتونس فقلت له دون تردّد ودون تفكير تونس وهكذا أصدر الأمر وحملت حقائبتي لأغادر بيروت في اتجاه تونس.

◆ ألا ترى في هذا القرار شيئاً من الغريبة، ففي وقت كان الكاتب العربي وإلى الآن - يغازل العواصم الأوروبية ترفض انت هذه العواصم وتفضّل عاصمة عربية صغيرة والمغرب العربي؟

- أنا أقول دائماً إنني كاتب عربي. لغتي العربية وقرّائي عرب ولذلك لم أطمح يوماً ولم أضع في حسابي أن أستقر بعاصمة أوروبية. صحيح أحبّ زيارة تلك المدن ولكن لا أحبّ الإقامة فيها، وأنت تعرف أن اختلاطات الوضع العراقي منذ الثمانينات إلى اليوم أقرّ شيئاً من السهولة في إقامة الكاتب العراقي بتلك العواصم. لكنّي مع ذلك لم أفكر في أوروبا، فحسني عندما صادرت العراق سنة ١٩٨٩ كان المخطط الذي وضعت فيه ذهني والذي ربّته مع الآخرة

الروايات العراقية عبد الرحمن بن عبد العزيز



الشعر؟

- لا أبدأ، إننا لسنا في زمن جنس أدبي محدد ولست مع الذين يقولون أن الزمن زمن الرواية. إننا في زمن الشعر وفي زمن الرواية وزمن النقد وزمن النص المختوح وزمن المقال السياسي والمقال الأدبي، إن صمود أي جنس أدبي لا يكون على حساب جنس أدبي آخر.

♦ كيف نؤكد هذا الرأي؟

- في فترة الخمسينات عندما ظهر رواد الشعر الحديث (البياتي والسيب) ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، عبد المعطي حجازي وأدونيس و خليل الحاوي) لم يمنع ظهور هذه الأسماء الشعرية أسماء ساردة أخرى كثيرة كتوفيق يوسف عواد في لبنان وسهيل إدريس ويوسف حبش والأشقر ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وإدوارد الخياط...

إن الرواية العربية بدأت ترفض نفسها بشكل واضح وصريح حتى أن البعض بدأ يردد عبارة "الرواية ديوان العرب" رغم أن هناك روايات لا تتساوى شيئاً وليست ديواناً لشئ. إنما كل الأمر متمثل في تراكم الإنتاج وازدياد عدد الروائيين إلى جانب أنه وقع تحول كبير في العقلية والذائقة الأدبية فأصبحت عبارة "روائي" تفرى بعد أن كان في الستينات لقب الشاعر يستحوذ على كل الإغراء، لأنه كان يوحى بالحلم والرومنسية فكان الكثيرون يحملون بحمل بلقب شاعر و هذا التحول في الذائقة وفي مكانة لقب روائي لا يعني أنه كلما صدرت كتب تحمل عبارة "رواية" تمثل فعلاً إبداعاً روائياً، ولا تعني هذه المكانة الجديدة للرواية انهيار الشعر فليس مصادفة أن يكون معرض الكتاب الأخير مبهرت ديوان محمود درويش الأخير هو أكثر الكتب مبيعاً يليه ديوان أدونيس الجديد، وما زالت قصائد سعدى يوسف الأخيرة، التي ينشرها في القدس العربي، رغم أنني اختلف معه في بعض الأمور، رائعة جداً وصقوة القول أنه هناك مساحة كبيرة للإبداع رواية كانت أم شعراً أم قصة قصيرة، هذا الجنس الأدبي المظلم الآن رغم أنه الجنس المصعب والذي ظهرت فيه أسماء كبيرة لا يمكن أن تهجر ذاكرتنا، فعندما قرأنا "العشاق الخمسة" ليوسف الشاروني بهزناً بها وعندما سمعنا بحلوله ببغداد ركضنا باحثين عن ذلك الرجل الذي كتب تلك النصوص القصصية ومن الصدفة أن توطدت علاقتي به منذ ذلك الوقت إلى يومنا



عبد الرحمن مجيد الربيعي

ولبنان والمغرب وتونس، وبعض التجارب في مصر. يتداخل الشعر والسرد في كتاباتي واشتغل على النص السريدي بروح الشاعر ولا تهم أنني أكتب المقال الأدبي والمقال السياسي وأنا في كل هذا لا أجزئ الكاتب لأنه بالنتيجة واحد.

قرأت مرة رداً ليوسف إدريس على سؤال وجه له حول تحوله إلى كاتب مقال (في جريدة الأهرام كما تعلم) قال: أنه يفعل هذا لأنه يريد أن يوصل أفكاره إلى أكبر عدد ممكن من القراء، وعلياً أن نقرأ دائماً بأن الأدب للخصية سواء كان رواية أم شعراً، فمثلاً يمكن أن تمام أسمية شعرية لشاعر فيحضرها مائة شخص لكن عندما يعرض ديوانه للبيع لا يبيع منه أكثر من عشر نسخ.

♦ هل تعني إننا لم تعد في زمن

من الصعب على الكاتب أن يجزئ نفسه، أنا كل ومتكامل. بين قوسين، ربما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكراً حتى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنها تجارب أولية اقتربت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة

الفلسطينيين أن أتى لأقيم في تونس وبحثت فعلاً بعد أن سافمت في ندوة أقيمت في طرابلس بمناسبة الذكرى الثالثة لاستشهاد المرحوم أبو جهاد. تصوّلت من هناك إلى تونس وصعدت مشرفاً على مجلة عمّال فلسطين، وبعد اتفاق أواسط، غادرت المنظمة بمكاتبتها وقيمت أنا في تونس.

كما وثق صلاتي بالمكان ارتباطاتي بتونسية وإنجابي منها ابني سومر وهكذا مرّت السنوات حتى الآن، ست عشرة سنة أو أكثر إقامة في هذه المدينة وكنتني لم أقم بها إلا بضعة شهور.

♦ مرحباً بك دائماً، لنمرّ إلى سؤال آخر، أدخل في الكتابة والإبداع، في هذا الزمن المصنوع بـ"زمن المحلّة"، سالت، ورفض لجاحالك في كتابة الرواية تحنّ إلى رأس الأجناس القديمة، الشعر، هل القصيدة عندهك لسمعة فشلت أن تكون رواية؟

- من الصعب على الكاتب أن يجزئ نفسه، أنا كل ومتكامل، بين قوسين، ربما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكراً حتى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنها تجارب أولية اقتربت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة، وعندما تعرفت على قصيدة النثر من طريق مجلة "شعر" وعندما وصلت الأعداد الأولى من المجلة إلى مدينة الناصرة فوجئت بأنه يمكن كتابة الشعر بدون تلك الثقافية وتلك الضوابط الكلاسيكية التي وضعت ليستقيم شكل القصيدة القديمة فيمكنني أن أكتب ما أريد مع الالتزام الكامل باللفة. أنا مثّل في كتابة الشعر ولكن الشعر موجود في أصصاتي

السردية، حتى أن الشاعر المعروف محمد عبد القادر الجنابي عندما أصدر كتاباً عن شعراء الستينات في العراق وقصيدة النشر بالذات وكان عنوانه "انفرادات في الشعر العراقي" أخذ مقاطع من قصّة لي أسماها "السيف والسيفينة" من مجموعة تحمل الاسم نفسه (1977) ووضعها بوصفها قصيدة، وكذلك صديقي الناقد حاتم المصكر الذي رأى في أعمالي القصصية كثيراً من الشعرية الذي قد يتجاوز ما نقرأه في القصائد التي تنشر اليوم. أقول دائماً: لا بدّ من الشعر حتى في الكتابة السردية، وتسلّتي النصوص التي تقوم على شعرية اللغة، وهي مسألة لم ينجح فيها إلا عدد قليل من الروائيين والقصاصين العرب وخاصة في سوريا

الرواية العراقية في العصر الحديث



فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ

بقصيدة اللثر. فكثيرة هي الأسماء التي ركبت هذه الموجة عن جيل، فراحات كتبت أشياء لها علاقة لها بالشعرية ثم طبعتها على حسابها الخاص وخرجت بها إلى الناس تطالب بحقها في التغطية الإعلامية وإقامة الأمسيات الشعرية على نخب ما كتبت وما طبعتم لذلك لا تستغرب أن يتجه القارئ إلى نصوص من عرفهم من الكتاب والشعراء الذين آمن بهموميتهم، وأعرض عما يمرض من الأسماء الجديدة. أضرب لك مثالا عن طالبة اعترضتني في العاصمة التونسية قادمة من مدينة سوسة في رحلة قطار شاقة بحثا عن رواية أحلام مستغانمي كأمير سريز" التي سمعت بوصولها إلى إحدى مكتبات العاصمة، هذا القارئ هو الذي نبئت عنه.



هذا، حتى أنني في زيارتي الأخيرة إلى القاهرة أمضيت يوما كاملا في منيافته. فكان دودا ورغم متاعب السن التي بدأت تظهر عليه حتى أنه بدأ يسمتو بالمكاز، وكان سعيدا بأن هناك من يذكر دوره ويقدّر ما قدّمه. وكان في تلك الجلسة الأستاذ مبارك يبيع سلاله عن تفاصيل دقيقة رُشا أكثر دقة من أسئلتي بحكم اختصاصه بصفتة أكاديميا (أستاذًا جامعيًا). أدوارد خراط أيضا كتب مجموعة قصصية عظيمة هي "حيطان عالية" ورغم أنني لست متحمسا لتجاربه اللاحقة، فإتني لا أنسى الدور التأسيسي لهذه المجموعة القصصية، ومن ينسى توفيق يوسف عواد الذي أخذ العمل الديبلوماسي فروايت "الرفيف" كتبها سنة ١٩٢٨. هذه الرواية يمكن وضعها في خانة أعظم الروايات العالمية، إلى جانب مجاميعه القصصية "الصبي الأعرج" و "قبض المصروف" و"مذكراتك دون أن نعلم كونه شاعرا.

من المألّف أن الإعلام يكرّس أسماء لا علاقة لها بالإبداع لأنّ هذه الأسماء لها زياتتها من الإسلاميين، فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ عندما ترجم وينس جونسون بنفس روايته "الرجل الذي فقد ظله".

صبري موسى أيضا صاحب رائدة "فساد الأمكنة" التي تساوي عشرين الروايات التي يقع الاستشهاد بها، وهذا ليس رأيي الشخصي فقط بل يشاركني فيه جملة من القراء والنقاد في مصر وخارجها لذلك نحن بحاجة إلى من يقرأ هذا التراكم الروائي الجديد ويتناوله بالنقد والفرقة بشيء من الجراءة ويقول فيها كلمة حق وصفيق، وكفني الأدب العربي هذه الجاسمات والأخوانيات الزائفة التي أوصلت أسماء لا تستحق أن تذكر أصلا إلى الواجهة وجعلت صبري موسى وفتحي غانم في الظل رغم أن فتحي غانم كان في إمكانه أن يجعل اسمه يتردّد كل يوم في عشرينات المقابلات، لأنه ترأس مديرا عاما ورئيس تحرير لعدد مؤسسات إعلامية مرموقة ولكنه مع ذلك لم يستغلّ هذا الموقع لأنّه كان كبيرا ويعلم أن إبداءه سيميل.

لنعد إلى الشخص هل يعني كلامك السابق أن حال الشعر بخير؟
- الوضع الذي يعيشه الشعر حساس في غياب ضوابط جامعة مانعة لا يسمى

♦ يرى بعضهم أنك فعلت في أن تكون رساما كبيرا لتلك نجحت في أن توظف هذه المهجة /الرسم/ في أعمالك الروائية والقصصية فأخفت بشكلك نفسك الروائي كما تشكلت اللوحة وترسم أبطال نصوصك بفرشاة رسام كبير.

هل تعتقد اليوم أن نصيحة الدكتور عبد المنعم تليمة بالتراجع عن دخول المعهد العالي للتذوق الفني بالقاهرة والتفرغ للإبداع الأدبي هي التي جعلتك روائيا كبيرا؟

- يعود اهتمامي بالرسم إلى الطفولة المبكرة ونحن لا ندخل المدارس الابتدائية إلا بعد أن تنتهي دراسات القرآن في إثراء نفسي يستوى بالمولي أو ما يستوى في تونس بالمؤدّب أو الشيخ في بلدان أخرى. وقد ساهمت فرائدي للقرآن في إثراء لغتي الأدبية وعلمنا دخلت المدرسة كنت أعرف الكتابة والقراءة مما أهّلتني لأكون من الصف الثالث أو الرابع. ولكن بحكم القانون كان لزاما علي أن أدخل الصف الأول ومن حسن حظي في تلك الفترة أنّه كان هناك نقص في عدد المدرّسين مما اضطرّ وزارة المعارف إلى الاستعانة بتخرجي المعهد الدينية ومؤلّاه معظمهم أبناء وعلمنا استعانت بهم الدولة ليكونوا مدرّسين بشرط أن يترعوا عليهم جلابيبهم وعصائهم ويرتدوا الملابس المنسّبة فكان لهم الفضل في جنوب العراق وسيله خاصة في جيل كامل وكانوا يشجّعون الموهوبين منا بجوائز تكون كتباً عادة إلى جانب التوجيهات والعناية بتنميه مواهبنا. ولا أنسى أستاذي المرحوم علي الشبيبي الذي كان من أسرة علم ودين في التجف الأشرف، لقد درّسني وجعني كثيرا وكان يمتدني بالقصص والروايات كي أطالها وعندما وصلت إلى السنة السادسة الابتدائية عرضت سلامة موسى عن طريقه، وكان سلامة موسى - ولا يزال - معلما، انه يقرن الأدب بالعلم ويدعو إليه، وكنت في ذلك الوقت أرسم أيضا، كنت أذهب إلى الرسم وأساهم في المعارض بالمدرسة وفي لحظة صار يتازمني فنان الرسم والأدب وعندما تحوّلت إلى المدرسة المتوسطة بدأت علاماتي العلمية في النزول بشكل أصبح يخيفني مقارنة بدرجاتي في المواد الأدبية حتى أنني في اجتياز الامتحان المجازي، كانت أعلامي في المواد العلمية على الحافة وكنت منشأ تشددا كبيرا إلى معهد الفنون الجميلة ببغداد والذين سيقون في من

الروائع العراقية في القرنين العشرين والحادي والعشرين





الناصرية كانوا ثلاثة فقط: إسماعيل الترك وهو النحات والرسام المشهور والأخر لم يشتهر وأضنى حياته معلما ثم التحق بهم زميل ثالث لاكون أنا الرابع ونتيجة لنموغ إسماعيل الترك عيّن مدرّسا في بغداد ثم بحث به إلى إيطاليا لمواصلة دراسته أمّا نحن فكانوا يمتدّنا في فرع الفنون التشكيلية لتكون مدرّسي رسم... وكنت على ما أعتقد الرابع فكان أُمامي التسلسل الأول بمعهد مهر الدين وهو الآن أحد أشهر الرسامين في العراق درس في بولندا وبعدة محمد راضي عبد الله ثم عبد الله الشيخ الذي ذهب في بعثة إلى بريطانيا اختصاصا بتصميم، ويبدو أنه أخذ الجنسية السعودية لأنه كان أصلا من الزبير التي كان على الحدود السعودية لذلك عاد إليها ولم يعد إلى العراق وهو الآن يقدّم كفنان سعودي، ليست مشكلة لأنه في النهاية فلان عربي، المشكلة أنه عندما درست الرسم على يد عملاقة في العراق وهي فرسمة لم تتجّل جاء بعدنا، درّسني جواد سليم أسطورة النحت العراقي وصاحب نصب الحرية والذي توفيّ دون العقد الرابع، درّسني هُدد حسن أبو الفتح العراقي ودرّسني إسماعيل الشيخ وعلّا صبري وهرج مزيو وأسماء أخرى وكنت سعيدا بأنّي تعرفت على هؤلاء وكنت أتابعهم أمام أصدقائي عندما أجود إلى الناصرية بأنّي التقيت بهؤلاء وأنّي أدرس الرسم على أيديهم.

هل كانت لك لمسوحات علمية فعلا؟ وهل كنت متمسكا بالعلمية؟

- كان بي هاجس أن أحمل شهادة جامعية عالية لأنّ الديبلوم لم يكن يؤهّلني سوى التدريس في المدارس الابتدائية. وبما أن هناك نقص في المدرّسين كان يبحث بنا إلى المدارس الثانوية والمتوسطة، وكان بعض الطلبة في نفس أعمارنا وأحيانا أكبر منا، وكنت قد درّست في مدرسة كان فيها جاسم الركابي أحد طلبتي وأصبح في وقت لاحق وزيرا للتعليم العالي... وفي إحدى زيارتي له جدّته هائلا: إنّ الزبيعي أستاذي ولكنّي كنت أكبر منه سنّا.

عندما فتحت أكاديمية الفنون الجميلة درست فيها الرسم وتحصّلت على الليسانس منها. داومت بعض الوقت، لكنني امتحانا للتصحية الدكتور عبد المنعم تليسة - كما ذكرته الذي استغرب وجودي في المعهد بعد أن نشرت لي

تعرفت على كبار الرسامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأستاذة فلم أعترف عليهم انطلاقا مما يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبراند وغوغان

جملة من الروايات التي نقتت الأنظار، فقد نشرت "الوشم" و"الأنهار" والقمر والأسوار" فسألني عما إذا كنت أريد أن أكون أستاذًا جامعيًا أم روائيًا كبيرًا، عندها حملت حقائلي وعيدت إلى بغداد لتبدأ الرحلة الأخرى. ورغم أنه كان يمكنني أن أكون رسامًا في مستوى معين غير أنني فضلت الألب على الرسم وارتأيت أن يكون حاضرا في كتاباتي الإبداعية. وقد ذكرت في مناسبات عدة أن من يجهل أنني رسّام لا يستطيع قراءة رواياتي بشكل جيد، هذا كرتي ذاكرة بصرية.

لقد تعرّفت على كبار الرسامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأستاذة فلم أعترف عليهم انطلاقا مما



يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبيكاسو ورام براند و غوغان، ودهفتني أعمال دالي تحديدا إلى التفكير فلا تستغرب أن قلت لك أن أول مقالة كتبها بعد مقالاتي الأولى في رثاء أستاذي جواد سليم، كان فان كوخ أعظم الراشدين" وقد نشرها لي جبرا إبراهيم جبرا في مجلة "العاملون في النفط" التي كان يشرف عليها.

وأذكر أن ادوار زغبني نشر مقالا بعنوان "عراقي يقصّ علينا حول روايتي 'الأنهار' التي كان معظم شخصياتها طلبة بمعهد الفنون وكانت تجري بينهم حوارات معشقة حول الرسم ومسائل فنية دقيقة. فذكر الزغبني أن الزبيعي كان يكتب عن الرسامين وفضائهم وهو أجسمهم وكأنه رسّام فضائه الصديق الكاتب السوري المقيم بلبنان ياسين رفاعيسية وقال له: "لأنّ الزبيعي رسّام فعلا وأستاذ رسم، لم أوظف التحقيقات فقط في العملية السردية بل استهوّتي شخصيات الفنانين أيضا فادعنا تعرّث على رسّام في روايتي، خذ مثلا روايتي 'خطوط الطول خطوط العرض' ستجد ذلك الرسّام الذي أسميه الرسّام المتوحّد.

الافكار الجديدة والقضايا المهمة ليست مهمة لكتابة رواية جيدة، فيمكن للرواية أن تكون رائعة دون أن تحسّل قضايا ومعاني كبيرة وبذيلة. مثل الفن كما تعلم إنما هو تعبير جميل عن شيء قد يكون قبيحا، ما رايك؟

- صحيح. هناك شيء اسمه الحرفية، وتكتب هذه الحرفية بالخبرة. خذ مثلا قضية ما تتفكّل تشغلنا: قضية فلسطين، كتب عنها أعمالا ولكن كم من هذه الأعمال وصل إلى أن يحوّل هذه القضية إلى وثيقة وجدانية عالية، هنا المشكلة. نبل القضية أو الموضوع النبيل الذي نكتب فيه مهما كان مهماً، إذا لم تتوفّر الأدوات الفنية لتسجيده وإيصاله فإنّ النصّ لا يمكن أن يحقق حضوره كمنّ إبداعي. وكثيرية هي تلك الأعمال التي عمل بعضهم إلى النفي فيها لأنها كانت تعزّف على الوتر الأيديولوجي نفسه الذي كانت تعزّف على السلم. فاحتفل بنصوص لا خير فيها سوى اللوح بقضايا المرأة والصراع الطبقي وحقوق العمال... وهذا النوع من نصوص لم يجد مبرورا لقد أكلها النسيان... ومن ناحية أخرى كانت تهاجم



الكتاب داخل مدن البلد الواحد.

لندخل صالم الطقوس، يكتب البعض في المقاهي العمومية، وبعضهم في الحانات ويكتب فراس واقفا، وكذا قد اعدنا ملفا كاملا للكتابة والطقوس نشر بصمان شاين تكتب ومتى تكتب؟

نحننا من طقوس التحبير. - ليست لي طقوس بالملنى التعارف عليه، لكن لدي بعض العادات منها زمني ومنها مكاني، أحيّد أن اكتب في الصباح الباكر، بحكم أنني استيقظ مبكرا ودائما أردت أني كائن نهاري، أحب المقاهي، تتفتح كل ما تتخذه ذاكرتي وتوقع عندما أكون في المقهى، وكثيرا ما افكر عند مشاهدة مقهى جديد، هل يصلح للكتابة أم لا؟ كل ما كتبه منذ بداياتي، كان في

نصوصا أخرى بدافع ايدولوجي أيضا، فهو جمعت رواية "الوشم" لأن بطلها سلمي كما قيل لأنه حول المتواصل إلى منهيار يشي باصحابه، ولم يضعوا في اعتبارهم الحدود والمقاييس الفنية والأدبية، كانوا يحاسبونني حساباً ايدولوجيا عسيرا، ثم جاءت بعدها كتابات ثنائية فتحها الناقد الكبير علي الراعي، الذي رأى أنني جئت بنوع جديد من البطولة: بطولة المهزوم، فيمكن للبطل أن يكون بطلا في هزيمته.

وقد سمعت العام الماضي عندما صدرت الطبعة الجديدة للوشم في المغرب ورايت بعض الكتابات التي كتبها عنها أدباء شبّان وكانت الرواية قد صدرت قبل ثلاثين عاما، وهم يكتبن عنها كما لو كانت رواية حديثة كتبت الآن. هذا يعني أن نمّتي يعيش أقول هذا بلا أتعاء، هناك كثير من النصوص لا يمكن قراءتها الآن لأنها كتابات مقترنة بمرحلة وكأن كاتبها كان يبحث عن ضوء وقتي، وعندما ينتهي "شخص البطارية" يموت النّص، وحلم كل كاتب أن يكتب نصا يستمر ويقرأ في أزمنة مختلفة قراءات مختلفة وروايات جديدة ويعتقها جديدة، استلقت رواية "عيون في العلم" التي نشرتها في مجموعة قصصية، ونشرتها منذ سنوات في كتاب مستقل بعد أن أعدت إليها بعض المقاطع التي كتبت حديثا منها عندما نشرتها في المرة الأولى مع جملة من القصص الأخرى وقد ألحقت بالرواية قراءة نقدية للناقد المغربي فريد زاهي وهو من جيل جاء بمدي وكنت أقصد أن أقدم العمل بعيني ناقد معاصر ومن جيل غير جبلي.

وكانت بالفعل قراءته مختلفة عما قد يقرأه ناقد من جبلي أو من جيل سيني، أنا لا أفكر بالذي مضى بل أفكر بالآتي ودائما أحاول أن أبحث عن شرطي بين الشبان الجدد لأنهم هم الذين يعطوني المؤشّر، هل نصوصي تتواصل أم لا تتواصل؟ هل مازال فيها رفق حياة أم أنها ماتت؟ وعلى كل كاتب أن يفكر هكذا حتى يتّكّه أن يستدرك مواطن الخل في نصوصه وعلى الفشل الذي قد تعرفه بعض نصوصه في الوصول إلى القارئ وتعتبر عملية التلقي.

الحمد لله أعماي في طبعاتها الرابعة والخامسة على الرغم من أن ما ينشر هنا لا يصل هناك وما ينشر هناك لا يصل هنا كما تعلم. وأحيانا لا يتقل

المقاهي، كنت أكتب في مقهى التجار بمدينة الناصرية، حيث كان يقدم الشاي ويسمّي عندنا الشايخانة لا المقهى، وعلى طاولات متعقبة أحيانا ولتف عليها الذباب كنت أكتب نصوصي، كتبت في مقهى البلدية ببغداد الذي كان عشقا، نحن جيل المستعنيات الذين أتينا إلى العاصمة من شتى مدن العراق محمكين بالأحلام الأدبية، وكان مقهى واسع يحتمل كل افلاطنا وأورافنا... كما كنا نكتب في مقهى البرازيلية أو مقهى البرلان وهي مقاهي الأدباء المشهورة، أما في تونس فسابوح لك بمنز أني أكتب في مقهى "شايينغ" مباحا وفي أيام الأحاد أكتب في مقهى "مقني" بالملز.

إذن هناك مقاه أحب أن أكتب فيها، ويسأل البعض منتقيا: كيف تكتب في المقهى؟ فاجيب: لقد اعتدت الأمر، للمقاهي لنتها الخامسة وسحرها الخاص.

«لا تؤثر عليك الأصوات والجو الحركي العام للمقهى؟

أريلا لا يبقى حاضرا في ذهني إلا ما في داخلي، أكون منعظا تماما لا أسمع ولا أرى إلا أصوات أعماي والورقة أمامي.

«تراكم كم من الروايات العراقية المكتوبة خارج العراق وصميت هذه النصوص، تجاوزا، بروايات المنفى، هل فشلت هذه الروايات خصوصية ما؟ وهل تقحم نفسك ضمن هذه الخانة الأدبية المنفى؟

- لم أع في يوم من الأيام أنني كاتب منفى، على الرغم من أنني عندما غادرت العراق لم أعد إليه، وكان من أسباب خروجي اعتراض معيّن على ممارسة السلطة الحاكمة وعلاقتها بالادباء والمثقفين وطبيعة الكتابة التي يراد تعبئها: الكتابات المباشرة التي تشكل برواياتها للمناسبات الوطنية عصبية المديح السياسية أساسا، وزيّما كنت من بين قلة من الكتاب الذين ليست لهم كتابات من هذا النوع وأنا لا أوم من كتبوا لأنهم كانوا في بعض الأحيان مرفحين، لقد كنا نخط جولا بالمناسبات الرسمية ونختفي قبلها بأيام حتى لا نضج أنفسنا في مآزق الكتابة من هذه المناسبات، حتى أن شاعرا أصبح شهيرا لم ينشر ديوانا واحدا، وتحصل شعراء آخرون على سيارات ومبالغ مالية كبيرة عن قصيدة مديح كلاسيكية تافهة لا

سمعت العام الماضي
عندما صدرت الطبعة
الجديدة للوشم في
المغرب ورايت بعض
الكتابات التي كتبها
عنها أدباء شبّان وكانت
الرواية قد صدرت قبل
ثلاثين عاما. وهم
يكتبن عنها كما لو
كانت رواية حديثة

الرواية
تتجاوز
الحدود
الوطنية



قصصتي القصيرة يسألني عن آية ناصرية تتحدث؟

تغيرت جغرافية المكان؟

تبدلت تماماً، لم يعد هناك شيء في مكانه، لدرجة أنني أنا نفسي، ابن الناصرية، عندما ذهبت أخيراً مرة لأودع والدي سنة ١٩٨٩ وهمست إليه أنني مفار وكن أعود في الفترة القريبة، عندما خرجت مع أخي الأصغر اتجول في الأماكن التي أحبيتها وبقيت في ذاكرتي، لم أجد منها شيئاً فكتبت قصة قصيرة ونشرتها في مفتتح مجموعتي "السوري" وعنوانها "هناك في تلك المدينة" في هذه القصة نقلت كل التخريب الذي حصل للمكان، كانت هاجمة.

لم أجد إلا البقايا السوداء الشوارع المهتمة، الدكاكين المنهارة، النفوس الكئيبة والناس الذين شاخوا والذين ماتوا قبل الأوان، لذلك لا استغرب عندما يسألني الشباب عن أي ناصرية أتحدث ونفس السؤال يمكن أن يوجه إلى غالب طعمة فربما رحمه الله وقد قلت له في آخر لقاء جمعتني به في المغرب سنة ١٩٨٢: إنك كتبت بغداد التي كانت، وبغداد التي كتبت عنها فقدت كثيراً من ملامحها.

لكن الروائي مهمته أن يعيد أحياء البيت أحياء، ويرسم المتصنع ليس كذلك؟

نعم، الكثير من الروائيين يهدون بناء مدن الناكسة على الورق، هذه المدن التي لم تعد قائمة اليوم، وفي السيرة التي كتبها ونشرت بدار الآداب تحدثت فيها عن تلك المدينة في فترة الخمسينات عندما كتبت طفلاً إلى أن غادرتها سنة ١٩٥٧ وأنا ابن السابعة عشرة باتجاه بغداد لأدخل معهد الفنون الجميلة، وكتبت عنها بشكل تفصيلي ببغدادها وأناها...

هل يمثل القمع مناخاً خصيباً تتحرك فيه النصوص الروائية اليوم؟

القمع لا يحسدنا عليه أحد، كان قائماً ولا يزال وأمام القمع سترتجف نصوصنا قبل أن ترقى الورق. ولذلك نفكر ألف مرة كيف يمكن نشر ذلك النص الذي نعين بصدده، وأتحدث هنا عن القمع المركب لا القمع السياسي فقط.

ماذا تعني بالقمع المركب؟

المعادن والتقاليد والسلطة والدين، والقمع الذي في داخلنا: الرقيب الذاتي،



أخرى حتى أن الأمر يظهر كما لو كان عملاً متعمداً لقتل الذاكرة، وهذا الشيء عاينته منه شخصياً برغم أنني لا أدعي أنني كتبت مسمارضا للنظام الذي رحل بالشكل الذي لم ترد أن يذهب عن طريق قوى غزو خارجي، كذا نريد أن يكون تغييره على يد أبنائه وليس على يد قوى غارزة ومقاتلاتي عن هذه المسألة منشورة في منابر كثيرة.

عندما يقرأ شاب روايتي "عيون في الحلم" التي تدور أحداثها في الناصرية أو "القمع والأموار" أو "الوشم" وعدداً من

هناك كتاب استهوتهم

كلمة المنفى ورواية

المنفى وكل من خرج من

العراق يقول إنه يكتب

أدب المنفى، لا يهم، لكل

أن يضع الصفة التي

يراهم لنفسه أو

لأعماله، أما أنا فلا

أكتب أدب منفى، أنا

أعيش بين أهلي

قيمة لها شيئاً، وكذلك الأمر مع روايات صدرت عن الحرب العراقية الإيرانية وضمتوها تحت عنوان "أدب الحرب". ويتداولها النقد ووضعوا لها الجوائز، كنت في منأى عن كل هذه الأمور. لا لتصنف في وطنيتي وإنما رفضت الكتابة الآتية والناستية. حتى أنني لم أنشر إلى اليوم الرواية التي كتبتها عن الحرب العراقية الإيرانية وهي رواية كبيرة حوالي ألف (١٠٠٠) صفحة ولا أعرف كيف أنشرها...

هناك كتاب استهوتهم كلمة المنفى ورواية المنفى وكل من خرج من العراق يقول إنه يكتب أدب المنفى، لا يهم، لكل أن يضع الصفة التي يراها لنفسه أو لأعماله، أما أنا فلا أكتب أدب منفى، أنا أعيش بين أهلي ولا أشعر أنني قد غادرت العراق لأنني أتكلم العربية وأعيش جزءاً عربياً وأصدقائي هم أصدقائي الذين عرفتهم من قبل ومن بعد. وأواصل مع كل الأحداث التي تحصل في العراق وخارجه.

هناك أعمال مثيرة ظهرت لروائيين من العراق بعضهم كان مدمروها قبل مغادرتها ببغداد وبعضهم عرفوا بعد مغادرتها وأعمال هؤلاء أعمال جيدة تستحق أن تدرس، مثل أعمال برهان الخليل، وهو من جبلي وسليبي مطر وعلى ممدوح المظبي بفرنسا وشاكرا الانباري المقيم بسورية وابراهيم احمد الذي عاد إلى العراق: كتب رواية سميت بها كان عنوانها "أطفال سي أي إن" وكتبت عنها قراءة طويلة، فاضل العزاوي أيضاً... خلاصة لم أقرأ كل أعماله... ولا ننسى المعلم الأول وشيخ أديب المنفى غالب طعمة فرمان الذي كتب كل رواياته تقريباً في مناه الرسمى وقد أقام مدة في القاهرة وهي الصين بعض الوقت ثم روسيا التي أقام فيها إلى أن توفي، وقيل "ذو النون أيوب" وهو رائد أيضاً ومن المؤسسين للرواية والقصة العراقية وصاحب رواية "أبو هريرة وكوشكا" الشهيرة، نشرت هنا في تونس وقد كتبها وهو في الثمانين بغيانا

ما الذي يميز هذه النصوص الروائية؟

تطغى على هذه النصوص نبرة الحنين إلى جانب أن أغلبها نصوص ذكورية، لذلك فهي لا تتفاعل مع النصفية-بريات التي طرأت على المكان... استبدال أسماء الشوارع وظهور

الرواية العراقية بين الناصرية والبعثية



الذي لا نستطيع أن نختاله أو نصفيه
ويظن دائماً يشاركنا الكتابة.

هل نجحت في التعامل معه؟ أم
أنك بقيت أسيراً له يشاركك حبرك
وخيزلك؟

أقول لك، إنني بشكل أو بآخر
استطعت أن أنتزع نفسي إلى حد كبير
من هذا الخوف وأكتب ما أريد وأدأما
هناك متسع للنصوص التي أكتبها فتتشر
وقد تجد بعض نصوصي مقاومة في
بعض الدول العربية وليس من السلطة
والأجهزة الرسمية. هناك أناس
متطوعون يقرؤون ويكتبون رسائل إلى
أعلى السلطة وهناك من يذهب رأساً
ويرفع دعوى على الناشر والكتاب. فهذا
يكفر بذلك ويقول...

مثل حين حين وعلا الأسواني
أخيراً....

نعم وحصل ذلك مع عدد كبير من
الكتاب العرب رغم أن أعمالهم المتهمة
نشرتها جهات رسمية أصلاً. فالجهة
الرسمية في هذه الحالة أصبحت أكثر
تفتحا من هذه الجهات الأخرى.

لقد سألني باحثة إيطالية كانت قد
ترجمت روايتي: هل يستقل الإنسان
عندكم لمجرد أنه مؤمن بفكر سياسي
معين دون أن يقوم بجريمة فأجبت: نعم،
وعندما تمرقوا جيداً على الوطن العربي
لم يعد الأمر يهمهم.

صدرت لك أخيراً سيرتك الذاتية
(البيديات) بمنوان أية حياة هي؟ عن
دارالآداب ماذا تقول عن هذه السيرة أو
التجربة؟

بعد نشر سيرتي الأدبية (من ذاكرة
تلك الأيام، جوانب من سيرة أدبية)
طالمني بعض الأصدقاء الذين كانوا لي
رفاق الرحلة منذ بداياتها بأن أكتب
سيرتي الذاتية وقد فات هؤلاء
الأصدقاء أن مشروع السيرة قد خُطط
له منذ سنوات ووضعت على صيغة
سؤال. (أية حياة هي؟) ويعد عنوان
شارح ثان هو (سيرة البيديات) ويعد
الاحتفاء النفسي والشرائي بمن ذاكرة
تلك الأيام، إضافة إلى "رغل" البعض
من الذين ورد ذكرهم فيه رغم محبتي
لهم وجدت أن عليّ أنجاز كتاب السيرة
الذاتية هذا.

كيف القدمت على هذا المشروع؟

كنت ممياً بأحراج كبير أثناء الكتابة
وحتى قبلها فكتابة السيرة غير كتابية
نص مسردي من الممكن أن نمر من

**أنا محرر جدا حتى
بعد صدور الكتاب
ومازلت متردداً في
إرساله إلى العراق وإلى
أصدقائي الناصريين -
الذين تحدثت عنهم.
وجلهم ليسوا من
الأدباء بل من أبناء
الحياة. نسبة إلى
مدينة الناصرية.**

خلال أشياء كثيرة عشناها وعرفناها،
كتابة السيرة تتطلب الإفصاح وتسمية
الأشياء بأسمائها. وأقول لك، إن في (
أية حياة هي؟) تفاصيل ومعلومات لم
تكتب كما أنها لن تكتب مادام الذين
عاشوها قد خافوا منها أو أن ظلم قد
غابوا عن عالمنا. لا بل أن البعض كان
يرتجف لمجرد سماعه لبعض ما كان
يحصل فعلاً في مجتمع مدينة الناصرية
الصغير جنوب العراق.
إلى أي حد يمكن التعميم ذلك
المحرر المسكوت عنه؟
- لم أترك مسكوتاً عنه أو مغلماً،



دارالآداب للنشر والتوزيع

وقدر ما أسعفتني الذاكرة، إلا وكنته
أؤرخ للتدوين والجنس والموت والطب
الضميمي والحياة في المدينة وكيف
تركبت سكنها ودنياها وطلقاتها. وكيف
سارت الحياة بالناس كما تحدثت عن
أسرتي وأقربائي مؤتة نادرة.

كل هذه التفاصيل مؤتة يعني ذلك
الصبي الحالم والمراق مما الذي كانت
عينا نظران بعيداً بل بعيداً جداً. وما
أنا في هذا البعيد، في الشمال الغربي
الإفريقي أدن سيرة تلك المدينة الأم
ومن عاش فيها وقد أصبح مجرد
مرآها أحد أكثر أحلامي أرقاً لي
والحاجا عندما قرأ مخطوطتها د
سهيل ادريس مصاحب دار الآداب
وناشرها بحث لي بفكس تحدث فيه
عنها حديث المتحف وطالمني بكتابة
أجزائها الأخرى.

وهكذا صدر (أية حياة هي؟) ولدي
دراسات مخطوطة كتبت عنه لأصدقاء
من النقاد الجادين وقد أخبرني أنهم
أرسلوها إلى مجلات معروفة لغرض
نشرها. وفي معرض الكتاب الأخير
تونس بيعت معظم النسخ التي وردت
من الكتاب وقيمت بتوقيع التي بيعت
منها وصادف ذلك وجودي في جناح دار
الآداب عندما بأدر المنون بشرائها.
لا أصرف أصداء قراءتهم لها ولكن
ربما في المرض القادم سيضمونني
أرامهم.

أنا محرر جدا حتى بعد صدور
الكتاب ومازلت متردداً في إرساله إلى
العراق وإلى أصدقائي الناصريين -
الذين تحدثت عنهم. وجلهم ليسوا من
الأدباء بل من أبناء الحياة. نسبة إلى
مدينة الناصرية.

هناك نسخة واحدة فقط أعطيتها
للمصديق الروائي أحمد خلف الذي
التقيته في ندوة الرواية والتاريخ
بالقاهرة ولا أدري هل قرأها وحده؟ أم
شاركه في قراءتها آخرون؟
لا أدري كيف سيرق العراقيون هذه
السيرة وهم على ما هم عليه. وتهمهم
الكهراء والماء المصالح للشراب والدواء
أكثر من قراءة سيرة كاتب يعيش بعيداً
عن نزيف الجرح رغم أن الجرح هو
جرحه أيضاً.

* كاتب وناقد من تونس

الرواية العراقية من الأدب الحديث



ولا شك في أن ذلك من شأنه أن يعمق الرؤية النقدية ويثقف المنهج النقدي في الطريق إلى إنتاج هوية خاصة وأسلوب خاص، فقد كان لاهتمامه بالميراث بكل أشكاله، وسميه في ذلك إلى استخلاص الظواهر النقدية المشرقة والأصلية فيه، جعله ينهض بعملية تقويم التراث النقدي العربي القديم فضلاً عن دراسة النص العربي القديم برؤية نقدية جديدة.

وعمل من جهة أخرى على الاتصال بالمعرفة النقدية الحديثة والإفادة من منجزاتها في تطوير رؤيته ومنهجه، في إطار توكيد وتواصل البعد الأكاديمي للمنهج والهوية.

إن الناقد العربي إحسان عباس اجتهد في تقويم منهج نقدي عربي يستقصى منجز التراث العربي ويتواصل ويتفاعل مع المنهجيات النقدية الحديثة الواضحة بمعطياتها ورؤاها ومقترحاتها.

ويمكننا وصف الجهد النقدي المتميز لإحسان عباس بأنه «نقدي/ تعليمي»، فهو الناقد المعلم الذي فرج بين بحثه النقدي في مجال البحوث والدراسات والكتب النجزة، ودوره الأكاديمي بوصفه استاذاً جامعياً يقدم هذه المعرفة لطلابه في قاعات الدرس.

إلا أن هذا الجهد المتميز والقيم لم يتسخط عن منهج «عربي» جديد أو نظرية نقد «عربية» جديدة في هذا المجال بالرغم من الرؤى والتصورات والقيم النقدية المهمة التي يمكن القول إنها قدمت معرفة ولم تقدم منهجاً، فقد غلب الناقد عباس فلسفة الهوية على فلسفة المنهج.

الرؤية المنهجية والهوية النقدية

بين المؤرخ والمحقق

استطاع إحسان عباس أن يكون رؤية منهجية وهوية نقدية خاصة خارج المناخ النقدي الصبرف باليأسات الحرفية المعروفة، فاشتغاله في حقل التاريخ وتحقيق المخطوطات وقد انتقامها بمثابة شديدة ووعي نقدي عال قدم له ضمانات أكيدة، ورسخت معرفته النقدية، ورسخت أدواته المعرفية وطورتها، وضاعفت أدراكه لأهمية

إحسان عباس الناقد المعلم هوية المنهج ومنهج الهوية

د. فائق عبد الجبار *

الناقد إحسان عباس ظاهرة نقدية مهمة في مسيرة النقد العربي الحديث، تستحق الضمح والبحث والدراسة استناداً إلى طبيعة منجزه النقدي وكيفية المنهجية وتأثيره الرؤيوي في الدرس النقدي العربي الحديث.

إحسان عباس ناقد، محقق، مؤرخ



اعتمد عباس على ثقافة منهجية راسخة ورصينة استطاع تكوينها عبر جهده العصري المتنوع والمتعدد، إذ هو رجل ضائع في التحقيق بكل ما تحتاجه عملية التحقيق من تنقيب ودقة وبحث وصبر، وهو المؤرخ الذي قدم للمكتبة العربية كتباً يعتد بها في مجال قراءة التاريخ بمختلف مستوياته ويكامل ما ينطوي عليه صمل المؤرخ من مسؤولية وصدق ومعاينة ورؤية وتمحيص واستقراء.



السبب

التراث العربي في محطاته المشرقة والمضيئة.

إن العمل في حقل التاريخ والتحقيق ولد لديه حساً نقدياً نهض على الدقة والتقصي ومعاينة النصوص من اتجاهاتها كافة، عبر تقليبها وإعادة قراءتها ومباينتها وفحصها بأنارة وتمحيص وحرص وصبر، وهو ما انعكس بالضرورة على شخصيته النافذة في رؤيتها المنهجية وموئنتها النقدية.

لم يأت هذا التكوين المعرفي لشخصية عباس النقدية مصادفة، إذ فضلاً عن استمداده الإبداعي للعمل في هذا الحقل المعرفي أساساً، فقد اكتسب حساً تاريخياً -مرفهاً- منذ بدايات تكوينه الثقافي، واستمر هذا الحس في التنامي والتعمق بالتدرج مع تطور تكوينه الثقافي والفكري في المجالات المتنوعة التي اختار الاستمرار في دراستها والتثقل بينها، مما أوجبه اهتمامه وميوله أو طهيعة عمله الذي اختاره لكسب عيشه أو أكل آليه القيام به من تدريس وبحث ودراسة، ومثل هذا الحس أصبح نسجها عضواً من تكوينه الفكري، ويبرز واضعاً في معظم نتاجه الفكري، سواء أكان هذا النتاج من مؤلفات له حملت عنوان (تاريخ)، أم لم تحمل، مما دام موضوعها يبحث في تجربة إنسانية ماضية لها زمن محدد، احتلت فترة قصيرة أم طويلة، وكان لها تطورات وأفاق ثالية في حياة إنسان أو مجتمع أو إنسانية، بطيئة تصل درجة الركود أو تقترب منها، أم سريعة متقلبة ومتغيرة تصل درجة الثورة، أو بينهما.. (١)

ومن هنا بالذات انفتح منهج إحسان عباس النقدي على المعرفة عموماً باكتسابه هذا الحس الإنساني المرفه، الذي اكتسب هويته في العمل المعرفي عموماً والنقدي خصوصاً نزعة إنسانية تتوغل من تراث الامة الزاهر، وتتوغل في ميدان المعرفة البشرية على طريق الفكر بوصفه أداة لخدمة الإنسان والانتصار لشرعية الحرف في الحياة.

لهذا السبب كانت له نظرة خاصة في قضية التخصص المعرفي، إذ وجد أن العلوم الإنسانية تتواشج على نحو عضوي متعاضدي ولا يمكن إخضاعها لقصل معرفي قصري، كما وجد أن التناخي بين صنوف هذه المعرفة الإنسانية أكثر فائدة وروية لها جميعاً من الذي بكل منها إلى حدود القطعية بحجة

تاريخية صرامة (٢)، إذ ظل يتحسم بالهنيئة الصرامة التي حصل عليها من عمله في التاريخ، وفي الوقت ذاته انفتح على فضضاء الحرية والإبداع بدفعة وانضباط، في عمله النقدي على النصوص الإبداعية والظواهر الأدبية. أما عمله في التحقيق فكان لا يقل شأنًا من حيث تطوير رؤيته المنهجية وتكريس هويته النقدية، عن عمله في حقل التاريخ، لما يطوي عليه عمل التحقيق كذلك من حرص وصبر وإنارة وحرفية ووعي وسعة اطلاع ومقارنة وفن، فضلاً عن المقدمات التي كان يصدر بها أعماله الحققة وما تكشف عنه من حصافة وموقف نقدي لا يستطيع تجاوزه أو التخلي عنه مهما كانت طبيعة العمل المعرفي الذي يشتغل عليه.

ومن ذلك التصوير الذي قدمه لكتاب طوق الحمامة والذي يثير مجموعة من التساؤلات (أمهيا: هل كان التحقيق وسيلة لأعداد دراسته الواهية عن الطوق؟ وبالمقابل هل يمكن أن يدرس الطوق دراسة عميقة بدون تحقيقه؟ لقد تفاعلت شخصيتا الناقد والمحقق فانتجت لنا هذا التراث الخاص عند إحسان عباس، ولا يتوقف الأمر عند هذه المسائل أو تلك، بل يتعداه إلى ما يقابل النثر في الإبداع وهو التفسر، إذ كانت مقدماته لدواوين الشعراء التي حققها دراسات نقدية لا يستغني عنها باحث معني بصاحبة الديوان، وبهذا نجد انسجاماً في المنهج الحكمي الذي أخذ إحسان عباس نفسه به، في سيطرة روح نقد على تحقيقاته النظرية والشعرية. (٣)

إن حسّ المؤرخ والمحقق عند إحسان عباس كان يتجه على الدوام إلى مساحة النقد، ينهل منها وينفذها في الوقت نفسه، فهو لم يكن في كل شغله على التاريخ مؤرخاً صرفاً، كما لم يكن محققاً صرفاً في كل ما حقق، بل كانت نزعة النقد الأصلية في شخصيته هي المحرك الفاعل الأول في كل التوجهات المعرفية، إذ تتجلى روح التوجه والمباينة النقدية في مقارنته للنصوص والظواهر - تاريخياً وتحقيقاً- على النحو الذي يبرز موقع المؤرخ والمحقق لصالح الناقد.

وبالرغم من انضباطه البحثي في العمل على التاريخ والتحقيق إلا أن ثمة قسعة رحبة كان يلتقي فيها عباس بشخصيته الناقدة الحاضرة دائماً، لذا فإن عمله في التاريخ والتحقيق اضاف

الفردية والتخصص، وبلى رؤيته المنهجية وعمق هويته النقدية بالاستناد إلى هذه الحقيقة وتمثيلها عملياً في بحوثه ودراساته وكتبته في حقول المعرفة الإنسانية المتنوعة.

لقد تمكن إحسان عباس من أن » يربط العلوم الإنسانية وزواجر بينها ويصنع بسلامتها، وهو بذلك يضع الأساس لفهم العملية النقدية بوصفها تمثل نظرة موسوعية وهذا يعني في لم قراءة معمقة تراكمية تصنع للناقد تكويناً مقمناً، وتعطيه الحق في تصويب نفسه حكماً على (النص)، وهي لذلك المواصفات نفسها التي نشترطها في المؤرخ». (٤)

وعلى هذا الأساس شه أن نظرة إحسان عباس المبكرة في النقد الأدبي تمثل نقطة تحول في المنهج أبان المرحلة الزمنية التي لم تكن الأسس النقدية معروفة ومتداولة خلائها، وإن للرجل الفضل في مناقشتها مع القارئ أو تطبيقها والزام نفسه بها، وهو الاستلاذ الجسمي الذي يحاضر في طلبه سيمصيحون في زمن لاحق نقاداً، وهو المؤلف الذي يقرأ الجيل ويتعلم من منهجه في فهم النص وتحكيمة. (٥)

عمل إحسان عباس في هذا العميق على أحداث قدر من التلاؤم المنهجي بين إبداعية ورحابة وحرية الرؤية المنهجية للنقد الأدبي، ودقة وصراحة والزام الرؤية المنهجية للمؤرخ، حيث نادى النقد الأدبي يتجاوز أحياناً الحدود التي يمكن أن يسمح بها المؤرخ للملتزم بمنهجية





جديدا إلى شخصية الناقد فيه، على مسهد تطوير الرؤية المنهجية وتكريس الهوية النقدية.

المنهج التاريخي ومقاربة النقد العربي القديم،

طبق إحسان عباس المنهج التاريخي في مقاربة مهمة للنقد العربي القديم ضمن كتابه " تاريخ النقد عند العرب" (٦) لما لهذا المنهج في تناول مثل هذه القضية من أهمية كبرى في رصد التحولات النقدية والتضاميات الكبرى في مسيرة النقد العربي القديم بوعي تاريخي واجتماعي وثقافي، يهتم بإبراز هوية معينة ومحددة لهذا النقد.

لا أن هذا المنهج - وكما هو معروف - لا يتيح فرما كبرى تتجلى فيها شخصية الناقد الإبداعية، ليكون في وسعها التمييز عن رؤيتها ومعرفتها ووعبها على نحو أمثل، لأن المنهج التاريخي يفرض محددا وقواعد قد تقتصر المنهج وأصوله على حساب الحيوية والفاعلية التي يجب أن تتميز بها الشخصية للناقد.

وقد لاحظ هذه المسألة غير ناقد ممن تناولوا كتاب " تاريخ النقد عند العرب" بالنقد والتحليل، ووجد بعضهم (أن المنهج (التاريخي) الذي فرضه تتبع مسار النقد العربي وكتبه واتجاهاته على مدى سبعة قرون قد فرض على الباحث، مع ذلك، أن تكون تعليقاته ورويته بين اللاحق والسابق تعليقاتا يسيروا، حتى لا تختلط الأزمنة وتتداخل طبيعة النقد والإبداع في القرون المتتالية. ومع وعي الدكتور إحسان عباس بطبيعة بعض القضايا النقدية ونشأتها الأولى وتطورها إلى ما يقرب أحيانا من طبيعة النظرية، تظل القضية الواحدة في كتب النقد مبترجة بين نظرات مقتضبة انطباعية أول الأمر إلى نظرات كلية في اتجاهات شعرية غشبية عند بعض الشعراء تُشعر خلافا بين الملتقيين والنقاد(٧).

لكن الدكتور عباس سمى في نهاية كتابه إلى بعض التصرص من جهود المنهج التاريخي إذ ختمه (بفصل اسماء " نظرة ختامية في صورة التطور النقدي وقضايا الكبرى" ويقع في ثمان وثلاثين صفحة من صفحات الكتاب التي تبلغ ستمائة وثلاثا وسبعين، وخص في نهاية الفصل بعض القضايا بمنايا مفردة كقضية (الوحدة) وقضية (الصيق)

والكذب) و(الشعر والأخلاق) و(السرقات)(٨). كما اضفى على الكتاب أهمية نقدية إنجاز فيها عباس إلى شخصيته النقدية على حساب المنهج.

ويظل إحسان عباس بالرغم من المصادات التي يمكن أن يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفصاح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية وقادرا على فرض رؤيتها على نحو ما، إذ (مهما يكن من شأن هذا النهج وضروراته فإن الكتاب يقدم إلى دارس النقد العربي صورة كاملة دقيقة، لا تقف عند كتب النقد وحدها، بل تجمع كثيرا من النظرات الفرعية المتصلة بالنقد في كتب فلسفية أو كتب بمعية عن الأدب، ينظر فيها الدكتور إحسان عباس نظر المصارع الخبير، ويعلق عليها تعليق الناقد الحديث من دون أن يخرجها من إطارها الزمني. وهو جهد يقدم ثمرة طيبة لكل من يعنى بدراسة هذا الجانب من النشاط الثقافي القديم الذي اختلط بكثير من المعارف وخضع لكثير من البواعث، وكان في حاجة إلى ناقد بصير وباحث جاد كالكتور إحسان عباس، إلى من يسقيه من الماديين، ليقدم مؤلفه وكتبه وقضاياها إلى دارس الأدب العربي بوجه عام ودارس نقد الشعر بوجه خاص(٩).

لا يتوقف إحسان عباس في تحليله لكتاب العرب النقدي عند حدود هذا الكتاب، بل ينجز الكثير من البحوث والدراسات المساعدة إلى إعادة تقيم المنجز النقدي العربي بروح من العلمية والأصالة والوعي الحرص، فهو يتناول (النقد الأدبي عند العرب في شعر ما بحث أو كتاب ويجد الموروث منه ما

يظل إحسان عباس بالرغم من المصادات التي يمكن أن يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفصاح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية

يستحق العناية والاهتمام، وقد ظل اهتمامه به يتحرك في ما يراه الدارس في مسارات ثلاثة هي: إحسان عباس، الناقد والمؤرخ، وإحسان عباس الناقد المحقق، وإحسان عباس الناقد الناقد، ورغم ما ثقي به هذه المسارات من تمايز فاتها يتم بعضها بعضا فتتوحد في كل ما ينجز إقامة كيان النقد الأدبي عند العرب، وهو ما يؤمه إحسان عباس نفسه أو يهدف إليه(١٠).

انه يتجه في هذا المسار بحرص شديد سخر له رؤيته المنهجية الخاصة من أجل أن يصل ببناء هذا الكيان النقدي إلى مرحلة من التشكيل والتبلور المعرفي الأصغر، إذ أن اجراءه النقدي المنهجي في تأسيس دعائم هذا البنيان يقوم أساسا على فعالية التدرج الزمني، حيث (أن مثل هذا المنهج هو الأنسب من بين مناهج الدراسة النقدية في تمثل حركة النقد المتطورة على مر السنين(١١).

أما منهجه في دراسة الشخصيات وتكوين أدائها المعرفي فيقوم (على تتبع النظم والتغير في المنحى الشخصي من خلال أدراك ورمز دقيقين للعلاقة بين الخاص والعام(١٢) والانفتاح على نوع من الفعالة التأويلية التي تتناول الكيان الشخصاني والحيوي للشخصية، فكانت رولته مع شخصية أبي حنبل التوحيدي - على سبيل المثال - (تأويل تلك الحياة وما تطوي عليه من وعي فلسفي ورؤية للوجود(١٣) وكان حسن الناقد المرمف والحصيف حاضرا بكل لوقده ومعرفيته وأصالته.

نقد الشعر الحديث الريادة بين التنظير والتطبيق

انشغل الناقد إحسان عباس بالتجربة الجيدة التي خاضتها الشعرية العربية، نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات، وقدم للمكتبة العربية في نقد الشعر الحديث كتابا وصفت بأنها رائدة في مجالها، ولأصميا كتابه المبكر نسبيا (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) (١٤) الذي تحدث عنه البياتي نفسه بقوله (اعتبروا دراسة الدكتور إحسان عباس دراسة رائدة للشعر العربي الحديث، فاستقبلت استقبالا منقطع النظير من قبل القراء والنقاد والاساتذة والكلاميين، وهي لم تكن دراسة رائدة وحسب، بل كانت أول دراسة للشعر العربي الحديث قسأطه في ذلك الوقت(١٥).



البياتي

الشعرية المرتبطة به، ومن دون هذا الوعي المركب يظل الشاعر في قصيدته الفسيفساء التي لا تفرق بين الأزمنة التاريخية والأزمنة العارضة، وبين القرية ودلالة المدينة، وبين الاسم والمنظور والتشريف الشعري والسرقة المكتوبة، ولقد لى الدكتور عباس في قصيدة السياب وعيا ثقافيا فتييرا أضيق من الموضوع الذي يعالجه، كما لو كان وعي السياب غريبا عن القصيدة التي يتوهم كتابتها، وكما لو كان الموضوع يفقد معناه في قصيدة السياب أكثر مما يثر عليه (٢٣) وربما كان في تأكيد إحسان عباس على قضية الوعي في معالجه النقدية ما يكرس حقيقة النزعة الانسانية في رؤيته المنهجية وهويته النقدية، وهي نزعة أصيلة تعبد العمل النقدي عن تجريديته المرفضة ذات البعد النظري الجاف.

ان الوعي الذي تجسد واضحا في رؤيته ومنهج هويته ظل أساسا تقديا مركزيا في عمله النقدي، ومركزا أساسيا في مركزات شخصيته النقدية، فهو (بعد قراءة الشعر الحديث كثفا عن طبيعة النقد في ذلك الوعي الذي حاول منذ بداياته الفعلية الانطلاق لآستان من غيرة الشعور والاحساس إلى (نفة الجسدية) على أساس انضواء (الرؤية الواسعة) في الفن عموما وفن القول تحديدا) (٢٤)

كشفت دراسات إحسان عباس في نقد الشعر الحديث عن وعي ريادي ذهب إلى منطقة التطبيق أكثر من تأليه في منطقة التنظير، لذا كان في نظر الكثير من الدارسين (ناقدا تطبيقيا يزور عن التنظير لا يميل إليه كثيرا) (٢٥)، وهذا ما يفسر قلة اهتمامه بمناهج الحداثة النقدية وما بعد الحداثة لأنها بالجانب النظري في مركزاته الفلسفية أكثر من اهتمامها بالتطبيقات أحيانا.

وربما كان بناؤه النقدي التراثي الزرني عملا آخر من عوامل عدم اكتراثه بالثورة المنهجية الحديثة التي عصفت بالمناهج السبائية التقليدية، وخلصت توجهها نقديا جديدا، انضحت تحت لوائه الكثير من النقاد العرب، حتى من أولئك الذين جابوا إحسان عباس ومن تلاميذه أيضا، إلا ان رؤيته المنهجية وهويته النقدية بقيت تحافظ على تشكلا المعروف ولم تتأثر بهذه الثورة- إلا في حدود ضيقة- ولم تستطع تطوير الرؤية وتغيير الهوية.

الا ان عباس حاول ان يدافع عن موقفه النقدي في كتابه هذا فاشلا (حاولت في هذا الكتاب ان اتحدث عن السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة، التي أثرت في نفسيته وشعره لهذا أثرت طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجعي) النفسي، والتطور (أو الانتكاس) الفني، فكان السياب الإنسان والسياب الشاعر، مما على المسرح المكاني والزمني) (٢٦) وعلى الرغم من أهمية الكتاب وريادته- نميبا- فإنه كتب بمنهج آخر مختلف عن كتابه السابق عن البياتي، فإذا كان كتابه عن السياب يدرس سيرة السياب وشعره فإن دراسته عن البياتي اختصت بالنص الشعري تقريبا (٢٧). ولكل من الدارسين رؤيته النقدية التي أسهمت في رده وبلاوة شخصية إحسان عباس النقدية وتشكيل هويته المنهجية، (وإذا كان الدكتور عباس في قراءته للبياتي قد انطلق من القصيدة كمعنى موضوعي جاهز لا يستعدي من انجزه، فإنه في دراسته للسياب قد بدأ من إشكالية أخرى ذات موضوع مختلف هو الوعي الشعري للعالم في وعي ضيق، والوعي الشعري كما يحدده الدكتور عباس وعي مركب كثيف ينطوي على جملة عناصر ثقافية متراكبة لا يمكن للشعر ان يقوم من دونها، وما أحواله المستمرة على مفاهيم الموقف الفلسفي والبعد الفلسفي والثقافة الشعرية إلا صورة من هذا الوعي الشعري الذي لا يحسن كتابة القصيدة، إلا إذا كان قادرا على وعي العالم الحديث والأشكال

لكن هذا الرأي الاحتفائي لم يمنح الكثير من النظر إلى منهج عباس النقدي في هذا المجال وما لحقه من دراسات أخرى تصب في الاتجاه النقدي ذاته نظرة تحليلية، حاولت تقويم هذه التجربة النقدية المهمة بوعي نقدي بعيد عن روح الاحتفاء وسبع الريادة، إذ وجد بعض الدارسين ان (الدكتور إحسان عباس في نقده الذي كتبه حتى ما بعد منتصف الستينات- ودراسته عن البياتي التي تقعان ضمنه- يجمع بين نزعتين سادتا الشعر والنظر في الشعر (الأوروبي منه بشكل خاص) بما كان لهما من تجليات واضحة في الموقف النقدي العربي من الشعر.. وهما:

١- التصويرية بما هي نزعة في الشعر تمثل/ ويتمثل فيها (استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة) وإبتكار نغمات جديدة للتعبير عن حالات جديدة) و(خلق الصورة). إذ ان الشعر في عرف أصحاب هذا الاتجاه يجب ان ينقل الجزيئات بدقة ولا يتعلق بالمعومات المهمة.

٢- الرومانسية بكل ما حمل الشعر والشمع منها: من شبهة الشعر ومفارقة الواقع المرير إلى فردوس متخيل يوتوبيي). (١٦)

وأسمعت هاتان النزعتان أسهاما حيويا في تشكيل النموذج الشخصية الناقدة لإحسان عباس، فمنعهما بوصفهما اتجاهين فنيين (تشكلت القاعدة النقدية التي أقام عليها إحسان عباس الكثر مما كتبه من نقد) (١٧)

لكن دراسته عن بدر شاكر السياب في كتابه (بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره) (١٨) أخذت منحى نقديا آخر، فهي (تجمع بين فهم الشعر والشاعر معا، بل ان التحليل الفني فيها على حد تعبير شكري صياد- يكاد يتوارى خلف التحليل النفسي ترسم صورة متفنة لشاعر كان الاختلاف في الحكم على شخصيته مساويا للاتفاق على قيمة شعره) (١٩) وكان لهذا المنهج النفسي الذي أفاد منه إحسان عباس في تحليل شخصية الشاعر بوصفها مولدا نقديا لفهم شعره الاثر البالغ في دفع أحد الدارسين لاعتبار هذه الدراسة (السبائية النقدية الأولى التي تتناول شخصية معاصرة لها حضور شعري متميز) (٢٠)، في إشارة إلى علو قيمتها السيرية على حساب قيمتها النقدية.

الثراث العربي وفي جند الشفافة الماصرة على السواء، وعبر التفاضل الخلاق مع الثقافات الأخرى شرقاً وغرباً، فهري عوامل الأثر والتأثير في مختلف مصادرها ومنابعها- مؤسساً بهذا- لنقد أدبي مشرع الأيوب والنواظف على الجهات كلها، مكوناتها الأساسية، ثراث ثقافي وأفكار ونواظف ومهاد حياتي اجتماعي وأشكال ماصرة ومنجزات أبداع فني ونقدي ومعرفي في مختلف أنحاء الأرض(٢١)

لكنه بالرغم من ذلك لم يتكشف عن منهج خاص وجديد يمكن أن يرسى دعائم نظرية عربية مستقلة في النقد الأدبي، فهو بالرغم من علمية معالجاته وريادته النقدية في بعض المجالات إلا أنه لم يهتم كثيراً بالتأسيس النظري لغرض الأسهم في وضع أسس جديدة لنقد عربي معاصر، وربما كان في ومعه ذلك بسبب وعيه المتشرد في الاشتغال على المهرات النقدية العربي من جهة، وأطلاعه الواعي أيضاً على المنجز المغربي والمنهجي الحديث في النقد الغربي. وقد تكون أحلامه النقدية وأقعية ومعقولة لدرجة أنه على قناعة تامة بما قدم من جهد نقدي، هو في حقيقة أمره مهم ومميز وظل حغبة طويلة مرجحاً للكثير من النقاد والدارسين، فهويته النقدية ورويته المنهجية عربية باعتماد وعت ذاتها ميكراً ولم تجرّف في تيار الزعم والأدعاء بالمشاريع الكبرى، وكانت رابعة في تواضعها وعلمية في تحقيقاتها المعرفية.

* كاتبة وثاقفة عراقية

هويته النقدية ورويته المنهجية عربية بامتياز وعت ذاتها ميكراً ولم تجرّف في تيار الزعم والأدعاء بالمشاريع الكبرى وكانت رابعة في تواضعها

الأبداع بوصفه تشكيلاً جمالياً يرتبط بواقع محدد. لهذا لا يتبنى رؤية شبنجلر للحضارة العربية الإسلامية، وأن كان يتشاكل معه في حساسيته العميقة تجاه الحضارة في لحظتي الصمود والتراجع ويفيد من عدم إيمانه بالمركزية الأوروبية، معهداً حضارة الغرب لتكون واحدة من الحضارات في التاريخ الحضاري للعالم(٢٢)

كما أنه على صعيد التأثير بالمعالجات المنهجية الغربية في تحليل النصوص الأدبية قدم تحليلاً رمزياً (يفيد من) تحليلات بودكين للنماذج العليا في قراءة التجربة الأدبية، ويتكئ في فهم تجربة الياس أبو شبكة فيجعل البصر في (غلاء) رمزا للمودة إلى الرحم، من دون أن يقوده ذلك إلى قراءة العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية(٢٣)

وفي مجال متابعته الظاهرية لتطور الأنواع الأدبية فإنه في كتابيه (فن الشعر)(٢٤) و(فن السيرة)(٢٥) يرى (إلى النوع الفني عبر تاريخ تطوره وعبر تكامل عناصره الأدبية عيسية في قديم

تشكل التفكير النقدي بين المنهج النقدي وافتن الأدبي، كما يكن إحسان عباس في كل دراساته النقدية منبأ كثيراً بالجانب المنهجي في انموذجه النظري للمكرس، بقدر ما كان يحسني بالنص الأدبي الذي يعالجه أو الظاهرة الأدبية الفنية التي يسعى إلى متابعتها وتحليلها. وربما يكون هذا سبباً آخر من أسباب عدم انجرافه في تيارات النقد الحديث بتشكيلاتها المنهجية المعرفية في نماذجها النظرية ومرجعياتها الفلسفية.

لذا يمكن القول أن إحسان عباس كان (مع) الانفتاح المعرفي والتفاعل مع مختلف منجزات الثقافة والفكر البشري، من دون تقليد أو اتباع دون قهود أو لوابت، ولكنه كان حرصاً على الالتزام بثابت أساسي هو تاريخية الظواهر والأعمال والأحكام، بقدر حرصه على الابتعاد عن الاحتكام إلى الأحكام الثابتة المسبقة(٢٦) وكان هذا من أبرز مظاهر تشكل التفكير النقدي لديه.

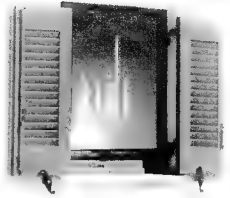
فهو اطع على الثقافة الغربية في سياقاتها المنهجية الحديثة ولكنه كان بعيداً عن فضائاتها وخارج منظورها النقدي ومشرحاتها المنهجية، إذ أنه تكشف عن قدرة (على) اكتشاف الاتجاهات النقدية الحديثة في الغرب ومتابعتها، مع الوعي على مرجعياتها الفلسفية المتباعدة، وأن كان المنظور النقدي عند إحسان عباس لم يتشكل عن طريق تبني مناهج نقدية غربية، ونقل ادواتها الإجرائية، أو الاتكاء على بعض النظريات والتفتيش عن سند لها في الواقع الأدبي العربي المعاصر. فقد ظلت رؤيته تتلخص في الإيمان بخصوصية

إحسان عباس رائد الفكر المعاصر



الهوامش

- (١) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. مصطفى المجراني، ضمن كتاب (إحسان عباس لنقاد، مؤلفاً)، مجموعة مؤلفين، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، طاء، ١٩٩٨.
- (٢) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (٣) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. مصطفى المجراني، ص ٦٧.
- (٤) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. محمد إبراهيم الموسوي، ص ٢٩.
- (٥) (تاريخ النقد عند العرب) نقد الحبر من أدب الفتن على القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الفرس، عمان، ١٩٩٧.
- (٦) (طرائف في كتاب (تاريخ النقد عند العرب)، د. عبد القادر القط، ضمن كتاب (إحسان عباس لنقاد، مؤلفاً)، ٢٠١٠.
- (٧) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (٨) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (٩) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٠) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١١) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٢) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٣) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٤) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٥) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.
- (١٦) د. إحسان عباس مؤرخاً، د. عبد أبو الشعر، ص ٣٦.



العرب وثقافة اغتيال الذات

د. صلاح جزار *



يمكن إغفاء الثقافة العربية من مسؤوليتها إزاء ظاهرة خطيرة تشيع لدى العرب من القدم العصور، وإلى آخر لحظة وصلنا إليها في هذا الزمن، وهي ظاهرة الفساد كل نجاح يتحقق في أي بقعة من بقاع هذا الوطن العربي المترامي الأطراف وتشويه كل مساحة جمال تشرق في أرواحنا. لا يمكن كذلك إغفاء المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي من المسؤولية من التقصير في مواجهة هذه الظاهرة، والتصدي لأسبابها ومظاهرها، بل أحيانا مشاركتهم فيها وتلطيف أيديهم وأقلامهم بها. ولو استعرضنا تاريخنا (المجيد) قديما وحديثا لوقفنا على صور لا حصر لها من تدمير كل نجاح في حياتنا بأيدينا وأيدي أعدائنا.

ولو استعرضنا كذلك ما يجري في الأسر العربية وفي المجتمعات العربية وفي المؤسسات العربية والأهلية، لوقفنا على مظاهر ذات أشكال واللوان من تدمير فرص النجاح وتشويه فرص الجمال وإطفاء كل نافذة للأمل. فالأسرة التي تنفق (دم قابها) لرعاية ابنها وتعليمه وتنشئته حتى يكبر وينجح وتنتج هذا النجاح عادة بشراء سيارة له يتسكع فيها في الشوارع حتى يقضي ضحية حادث سير مؤسف، والمصنع الذي يحقق نجاحا وشهرة وتميزا سرعان ما يصاب بالكلية بأفة الفرو، أو الإهمال، أو الفش فيأخذ في التراجع شيئا فشيئا لتنتهي قصة نجاحه بسرعة، ويقال الشيء ذاته عن كثير من الشركات والمؤسسات والوزارات والمصالح العامة والخاصة. وثمة ظاهرة أخرى تتصل بإفساد الجمال وتدميره، وهي عدم الحرص على نظافة البيئة والمحيط الذي نعيش فيه، وعدم العناية بحسن مظهره ما لم يكن ذلك إلزاميا، فلا يطيب لكثير من المهندسين إلا أن يلقوا بنفاياتهم أو علب السجائر الفارغة أو علب المشروبات الغازية (إلا في قارعة الطريق، وعندما يفعلون ذلك يشعرون وكأنهم حققوا انتصارا باهرا على صنوهم الأكبر، وهو الأنظمة والقوانين والنظافة، وإذا انزرد أحدنا بشجرة ورد وضمن أن لا يراه أحد فإنه لن يبقي على وردة واحدة منها، وإذا رأى حديقة منسقة أحسن تنسيق تمنى لو أنه يعيث فيها فسادا أو يقيم فيها وليمة لأصدقائه، وغير ذلك كثير مما يشف عن مرجعيات ثقافية وتربوية غير سليمة.

أما على مستوى الأمة فالصلبية أدهى من ذلك وأمر، فكم فرطت هذه الأمة بفرض نجاحها واثبات كل أمل للنجاح فيها، ودمرت ضامداتها بيدها دونما رافة أو إحساس بالمسؤولية، بل كانت بعد كل جريمة تشعر بنشوة عارمة وكأنها لا تعلم أن ما ترتكبه هو الفشل بعينه، ويكفيها أن رمز العدل فيها وهو الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب الذي قال فيه رسول ملك الفرس: عدلت فأمنت فتمت، مات بطعنات شاذرة، ويكفيها أن شاعرها الذي طبق صيته أرجاء الدنيا، وهو المتنبي، قتل هو الآخر بطعنات غادرة، وكمن رموز فيها مثلوا عبرتيها ونجاحها لحقمتهم أيدي الغدر حتى أطاحت بهم، وكمن مرة تأمرت عليها هذه الأمة على أعز ما لديها أو وقفت صامدة متخاذلة تشاهد اغتيال أجزاء منها..!!

فقد كانت الأندلس ذات زمن أعظم منارات العلم والحضارة في العالم، فلم يرق لأهلها ذلك، فالحظوا يفسدون في الأرض ويميتون فسادا حتى أتى أمر الله، فماتت كأنها لم تكن عربية في يوم من الأيام، وكانت أمة العرب جميعها تراقب احتضار الأندلس دون أن تحرك ساكنا. وما هي القمص الضريفة وما أدراك ما القدس: أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين ومسرى الرسول عليه الصلاة والسلام، ودرة الحواضر العربية والإسلامية أفلتت من أيدينا ونحن ننظر إليها، بل إن منا من شمت بالأمة وهي تضعف واحدة من أعز مقدساتها الإسلامية والمسيحية..!! ولا اظن أحدا يستطيع أن يدعي براءته من دسها الطاهر، مما أكثر الذين شربوا نخب اغتيالها وضياهاها واحتلالها..!!

وها هي بغداد دار السلام وعاصمة المجد العربي، لم يطب لنا أن نشاهدها تنهض رافعة رأسها ومستنمئة بعض ما باد من هيمنة الأمة وكرامتها، حتى أسلمتها طامعين أعداء الأمة، وفقدنا باحتلالها فرصة ثمينة من فرص النهضة العلمية والثقافية والإسكانية للأمة العربية.

وها هي لبنان، وهل بعد لبنان من وطن في جماله وروعته ونبل أهله وشهامتهم، وهل بعد أهل لبنان في وعيم وثقافتهم وجمال لغتهم ورقة مشاعرهم؟ فلماذا يصر البعض على إفساد كل ما وهبهم الله وتدميره؟ أمي عادتنا المروثة منذ أقدم العصور في تشويه كل جمال وإفساد كل نجاح، وإطفاء كل أمل بالنهضة؟

إن على المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي أن يتصدوا لهذه الظاهرة فينبهوا عن أسبابها ومظاهرها ويبعثوا في الوسائل الكفيلة بوضع حد لها.

* كاتب أكاديمي أردني

ما نقترح البحث فيه هنا هو تحديد مفهوم (الشعرية) بحسب ما يمليه علينا موضوعنا، أو ما يتعالق معه في جانب منه، أو أكثر من جانب، أي أن نضع المصطلح، بحيث يخدم ما نزمع بيانه، ونجلبه داخل إطار الكتابة الشعرية الحدائية، وهندستها المائلة للمين، قبل أن نسمعها الأذن.

إن (الشعرية) مقولة، والمقولات تصنيفات تستقر في الذهن فيستخدمها العقل في سعيه الإدراكي لحقائق الأشياء والقوانين والظواهر، وبشأن المقولات إلا يراعى فيها أمر الانفاظ الدالة عليها لأنها تصورات لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضاً بغير قناة اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات (١). غير أن (الشعرية) مقولة تلتبس، وتمايق بكثير من المقولات التي من جنسها، كمثل: الشعري، والشاعري، والشعوري، وغيرها، والتي تتوالى استخدماتها بحيث تجري مجرى الدال على الشيء نفسه حيناً، وتفترق أخرى فتندو دالة على ما يدع المعايير التي تحكم بنية الشعر ونجمده ضمن صناعة الكلام حيناً آخر. «والتي تنتهي بالخضوع أمام مقاومة النص، والنص الشعري بالدرجة الأولى» (٢)، ذلك النص الذي ينحو في

الشعرية والتواصل البصري

الجيلالي كورات *

تحديد مفهوم:

شاقة وشائقة محاولة تحديد مفهوم (الشعرية) ورصد البنية المكونة له. شاقة، لأنها مرصودة بكم هائل من التظييرات المتضاربة حيناً، والمتكاملة حيناً آخر. وشائقة لأنها تحت على المفامرة، والبحث فيها عن خيط رفيع من خيوطها المتشابكة. ونعده خيطاً رفيعاً، لأن عملنا هذا نحسبه لا يكرر ما سبق، ولا يعيده، إلا بقدر ما يحاول أن يستثمر جهود السابقين في هذا المجال. فيرغب عن الرأي الشائنة، ويأخذ بالرأي النايبة، محاولة منا أن نلتمس لنا مكاناً يقينا رمضاء القوضى والضبابية، اللتين تلتضان هذا المصطلح.



المصالح



المصالح

مجرها الى اختزال الكلام في جماليات شكلية وصور حسية حرفية (أو حرفية)، توطنها نظرة فلسفية تعيد بناء درجات الشعرية نحو ما كان منها واسع الانتعاج على أعمال الحياة وصادراً عن التشوش الداخلية واللذة الجسدانية (٢). والتي لا تنكفي تردو مجاهل الخلق والابتكار الحمي الذي يحول اللغة كالغرافيتها (Calligraphie) وتوحيات تراكيبيها الممازجة أنماطها من الكتابة الشكلية والتصويرية ذلك التي تنقل (القصيدة) من واحدة الدلالة الى تركيبيية الدلالة، وتنقل بشارتها من مفعولية الوعي المستهلك الى فاعلية الوعي المشترك في انتاج الدلالة (٣) فهتركز العين الباصرة (٠٠) فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتعدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصراً من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته (٥). وهو مؤشر على تحول عملية التلقي من بلاغة الأنفاط والأصوات إلى بلاغة الأيقونة.

والحاصل أن الاهتمام (بالشعرية) اتسع، ويشع قديماً وحديثاً، كما ينشعب منهوياً من اتجاهات عدة. لعل (أرسطو) أول من حاول أن يضع القوانين للفعل الشعري، فهو «يقترح علينا شعرية معيارية، أساسها العناصر

لعل (أرسطو) أول من حاول أن يضع القوانين للفعل الشعري، فهو يقترح علينا شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستحارة

والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستحارة فيما هي وصيغة (٦) ولا علاقة لها بنظرية الأدب، لأنه لم يكن الأدب يوم (أرسطو)، فهو كان منها بالمحاكاة في جميع الفنون وبواسطة الكلام. «فالمحاكاة كما تبرز من (الشعرية) تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، إلى محاكاة بواسطة الصوت، إلى محاكاة عبر الكلام (٧) أما نتائجها فيتحصر في اللذة أو التطهير، وبذلك تندو شعرية أرسطو، نظرية في الوصف، رغم ما يحفل به بما يبنى فعله، وما يجب تجنبه بما

يجعلها تفت حجر عثرة في وجه كل مخالفة أو تجاوز، بخاصة، أن الذين تداولوا كتاب (فن الشعر) قد مالوا إلى النزعة التحكيمية. وما انفكوا يهتمون بيت «نقد مهووس بالتقويم، ويتلذذ بتساويل الأكار الأدبية... (لكن) ابتداء من القرن التاسع عشر، صيقت مجموعة من المشاريع، من أجل نقد علمي، لن يكون إلا وصفاً خالصاً للآثار الأدبية، بد أن ايمد كل تأويل. وجاءت الشعرية بد كل هذا المخاض

المعسر، لتجعل حداً لهذا التعارض، معيدة بذلك سميتها النوعية، جاعلة موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للادب (٨)، أي محاولة القبض على كشافه الشعر، حين يهرب العقل من الطرف والوقوف في قبضة المتناقضات.

٢- الشعرية والمكون الصوتي؛

لقد اهتم المنظرون للشعرية بالمكون الصوتي في الشعر، على اختلاف توجهاتهم، حتى أن (ياكيمسون) - من خلال اهتمامه بتصويع الشعر المستقبلي - قد استنتج أنه يمكن لنا «أن نرى في تاريخ شعر كل الأزمنة وكل البلدان، أن الصوت وحده هو المهم بالنسبة لكل الشعراء (٩)» ويتحول هذا الاستنتاج إلى عنصر أساسي في أبحاثه اللاحقة في موضوع الشعر، سواء فيما يخص الجانب النظري، أو ما يخص الجانب التطبيقي، وسبكون العنصر الصوتي أساسياً في نظريته الشعرية. وسوف نأخذ من هذه (الشعرية) تأثيرها على باقي (الشعريات) اللاحقة لها فيما بعد، وبخاصة لدى الشكلانيين الروس، ومن انحاز إلى مدرستهم، حيث أولوا عناية خاصة للمكون الصوتي في النصوص الشعرية قيد الدراسة.

ويذا واضعاً أن نظريات ومناهج تحليل الشعر، حين اعتمدت، أو حين ركزت على المكون الصوتي، لم تفتقر إلا بنمط معين من القراءة، حتى وأن تميز النص الشعري الجديد عن سابقه، في طريقة بنائه، حيث «يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهيمنة لنسق الخطاب» (١٠). كما بدا واضحاً، أيضاً أن اختزال النص الشعر في الصوت، حداً ببعض المنظرين إلى التوجه نحو بدائل أخرى، لأن «م طرح شعرية قسم معين من الخطاب كفرضية معينة وضع العربة أمام الحصان بحسب تعبير (غريمانس) و(كورنيس) (١١)» وذلك على الرغم من تأكيد (جيرار جينيت) G.

(Genette) أن «الاستهلاك الشعري للنص المكتوب امتد كثيراً إلى ما بعد اكتشاف المطبعة والانتشار الكبير للكاتب (١٢)» ثم انتسب بقوله: «ولكن المؤكد أيضاً أن انتشار الكتاب وممارسة الكتابة سيضعفان حتماً الصيغة السماعية لإدراك النصوص لصالح صيغة بصرية... (١٣)». وذلك نفسه ما يؤكد



الهناني

الوحدة، عن طريق البحث عن سمة عالمتقة في تركيب وتعقيد العناصر المكونة. وأداة هذا الإدراك (البصري أو السمعي) تتكون من ذرات إحساس تمنحها الإشارة الحسية للحواس المعنية، في حين أن التلقي بمفهومه المحدد يشابه تصرف العلامات الكبرى، أو المجموعات المتميزة كليات مشغلة. إن الأخذ بعين الاعتبار هاتين القناتين من قنوات التلقي الشمري (السمعي والبصري) يؤدي إلى وضع النقاط فوق الحسروف في ما يخص وحدة النص (٢١).

على أن المهم بالنسبة لمهذين الباحثين، أنهما أبداً تناول النص الشمري بطريقة أحادية، لصالح تناول متعدد المحاور لأن الأمر، يخص طرق بناء مركبة ومعقدة تجد لها صدقاً في المخططات اللسانية والجشطاطية والسيكولوجية.

٣-٣ نقد الإيقاع لـ هنري ميشونيك

لقد تبنّى ميشونيك (H. Michonick) - في علاقته الشمرية بالنصوص الحديثة التي تعتمد على اللغة الإيقونية - إلى الفسوة الموجودة بين منيات اشتغال النصوص وبنيات الاستجابة لها في قوله: «يبدو لي اليوم أن أول مسألة في أيستيمولوجية الشمرية، وما يشكل موضوع انتقالها هو الوضعية نفسها لكل خطاب حول الشمرية، وخاصة حول اللغة الشمرية، ولكن موقف الشمرية صعب» (٢٢) ذلك أن نظرية مادية للكتابة لا تستطيع أن تتأسس على الماشالية الموسسية، على ثنائية الدال والمدلول (٢٣).

انطلاقاً من هذه الخلفية، واستناداً إلى نظرية جاك ديريديا في نقد الميتافيزيقا الدليل، حاول ميشونيك أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للقصص بلاغة جديدة متضادة، إذ وجد أن حذف الفواصل في ديوان (Alceste) لأبولينير مثلاً يعد تقليداً مضاداً، في اتجاه الإيقاع، وفي اتجاه خصوصية لصيغة الدال (٢٤). كما عمل على توضيح أن البصري لا ينفصل عن الشفوي، وذلك بمصرى انحرافات البياض عند (مالاري)، وأكيد أن المناسبات الطباعية للشعر، لا يمكن فصلها عن شمسهم. على الرغم من أن بهانات بعضهم من «الشعراء الفضائين»

ساد الاعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد، أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لأوروبا، في حين أن الشعر الصيني وقرينه العربي، قصب السبق في ذلك.

٣-٣ الانتظام المكاني،

أشار تودوروف إلى أن التنظيم الفضائي للنصوص درس بشكل كبير في مجال الشعر، واعتبره عنصراً أساسياً مكوناً لبنية النص الشمري، حتى أنه عرّفه بأنه «تنظيم منظم لوحدة النص، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكون التنظيم النصي، وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يشكل نوعاً معيناً من الفضاء» (١٨) أو نوعاً من «الانتظام المكاني» (١٩). وقد استند تودوروف في ذلك إلى بعض النماذج الشمرية، مثل الرسوم المرسومة بالحسروف (قصيدة مالاري: ضربة نرد (Mallarmé: Un coup de dés) وخطينات. أبولينير (Calligrammes d'Apollinaire).

٣-٣ التقضية من منظور التلقي،

أكد ذلك الباحثان دانييل دولاس (D. Delmas) وجاك فيليولي (P. Filliolet) من خلال اهتمامهما بالشعر البصري بشكل عام والفضاء النصي بشكل خاص، والذي يمد تطوراً ملحوظاً في الشكل الشمري من الغنائية إلى البصرية، كما أهتم بموضوع البياض والسواد، والخطينات. وعصفاً «أن التقضية (Spatialisation) تقتصر تلقياً شاملاً للأبعاد الشمرية، لأن هذه المقلوة توجد في انسجام تام مع طروحات السيكلوجيا التجريبية» (٢٥) ذلك أن الإدراك الجمالي «هو نتيجة انسجام ذهني يستهدف الوصول إلى

(بول فاليري (Paul Valéry) ويوضحه بقوله: «لزم طويل كان الصوت البشري أساساً وشرط الألب، أن حضور الصوت يفسر الأدب الأول.. واليوم، حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة باعتبارها دون أن نهجاً، دون أن نسمع، وبذلك تغير الأدب كلية، تطور من المتلفظ إلى الملموس - من الموقع المسترسل إلى الفوري - من ما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلففة وحسرة على الصفيحة» (١٤) ممما حتم عاجلاً، أو عاجلاً نوعي بالانقلاب الهائل على مستوى الخطاب الشمري، الذي سجل بضورة الانتقال من الاهتمام بالدال الصوتي، إلى الاهتمام بالدال الخطي، ودال الفراغ.

٣-٣ الشمرية وهندسة (الفضاء)،

ساد الاعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد، أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لأوروبا، في حين أن الشعر الصيني وقرينه العربي، قصب السبق في ذلك. غير أن التقاليد السماع تحكمت في تقاليد القراءة، مما جعل الشمرية العربية على وجه الخصوص، تنسب هذا المنصر المهم (خطية النص) في الممارسة لدى العرب القدماء (١٥).

فالوعي الحاد بتحول الشعر، وسط القمع الذي مورس على الشاعر كذاث ترفض الانصياع، دفعه إلى البحث عما يجعل «الشعر شيئاً موضوعياً بشئيه، فلا يبقى مجرد وعاء لمحتويات أخلاقية أو فلسفية» (١٦). ثم إن الاتجاه الفضائي في الشعر، الذي كان يبنى ممارسة هندسة معينة لفضاء الشعر، لم يكن معزولاً، ولا بعيداً عن مواكبة الشمرية في مختلف «توجهاتها التي بدا أنها تجد لها شيئاً قوياً في الفلسفات الظاهرانية والسيكولوجيا الجشطاطية (نظرية الأشكال) التي لا غنى عنها في مجال التواصل البصري» (١٧).

ولنا الآن، أن نعرض للشعريات التي أولت المكونات البصرية في النص الشمري اهتماماً يكاد يكون استثنائياً، فتشير - للتأثيل لا الحصر - إلى بعضها، بوصفها عينات تسهم في تسليط مزيد من الضوء على ما نود بيانه.

الشمري والخط والفضاء



قدم في ساحة النقد الأدبي. وإن كان لنا أن نصف ذلك فلا نجد إلا القول بأن الشعرية الأوروبية قد فتحت لنا مجالاً بكرة، يستدعي منا الاهتمام، ومحاولة الاستفادة من النتائج التي حصل عليها الأوروبيون، ولذلك لا يفوتنا في هذا المقام إلا أن نطرح السؤال التالي: ماذا عن الشعرية العربية؟

٤- الشعرية العربية

الواقع أن الشعرية العربية القديمة، وعلى الرغم من اهتمامها الكبير بالكتابة كقضايا فنية جمالية، إلا أنها لم تحاول الربط بينها وبين الفعل الشعري. واعتبرت ما أجزه الشعراء الذين ينسبون إلى عصر (الاحتياط) من نصوص ارتكزت في بنائها على الاشتغال الفضائي، اعتبرت ذلك ترفاً، ولعباً بكل ما تحمله الكلمة من معنى تخبئ، هذا المعنى الذي امتد حتى عصرنا هذا ليتكرر في كتاب «أسئلة الشعر لصاحبه منير المكش» (٢٨). لكن على الرغم من ذلك، وجبت الشعرية العربية الحديثة أصواتاً، وصمدت هذا الجانب واعتبرته أساساً من أسس تغير الحساسية الشعرية على مستوى تلقيها خصوصاً وأن «أول ضربة ارتكزها (القصيد الجديدة) بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقها عيناه، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تنهيا لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر. أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمساعدة القراءة المتأنية بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن» (٢٩).

تحاول هنا، أن نقدم بعض النماذج التي تعاملت مع المكان البصري في النص الشعري، لذلك مدى الاهتمام الذي توليه الشعرية العربية الحديثة للتواصل البصري.

١- التشكيل المكاني

وضع عبد العزيز المصالح مصطلح التشكيل المكاني أيدياً على الاشتغال

إن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة الأسطورية للورقة.

وتضيد الأسطر الشعرية من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص لجمع مكوناتها وهو يشتغل فضائياً، ملاحظاً كون النص يؤثر الانتباه بالعلاقات التي تتأسس بين بعض الكلمات المطبوعة والنص المخطوط» (٢٦)، ويشير كذلك إلى أن الخطيات ليست حشواً كما يعتقد ذلك ميشيل فوكو، بل هي تمنح من خلال مظهرها السيميولوجي المزجج تمدداً دلالياً (٢٧). ثم يطرح الباحث مسألة التمدد الدلالي التي تنشأ عن تزامن الحضور للنص والرسم معاً، إلى جانب النظام المزجج للأدلة الخطية (الطبيعية والمخطوطة).

وما يمكن ملاحظته أن «الباشري»

يقدم أطروحاته النظرية، بقرارات تطبيقية لعدد من الشعراء من أمثال «ابولينير»، «ليريس»، حيث يتناول التنظيم الخطي للنصوص، ثم ينتقل إلى الأشكال الخطابية والحواسي المجسمة، مستخلصاً عدداً من الاستنتاجات تؤكد جميعها التعدد الدلالي للنصوص، من خلال المنظور الفضائي لبنائها.

إن ما ارتأه هنا، ما هو إلا النثر القليل ما تعج به الشعرية الأوروبية من اهتمام متواصل بهذا الجانب المهم الذي أصبح يؤسس لنفسه موضوع

وتجاوزاتهم النصية، قد مالت فجعلت «البصري» ينصرف إلى اللاتجاعي في لا دلالته. فافتقرت لديه البصرية الاجتماعية لأن فضاء الصفحة وضاه القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تفصل عن بعضها، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نلمس فضاءها ونظريتها. إن الفضائية تخرج عن اللغة (٢٥) لتؤسس لنفسها مجالاً للتأويل، وإنشاء الدلالة.

وبذلك نجد أن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة الأسطورية للورقة. حيث تتضافر مع بقية العناصر لتشكيل المعنى الكلي للخطاب.

٤-٣ الكتابة كمبدأ موجهة للصفحة

على الرغم من المواقف التي تقف في وجه جان جيران لاباشري (J. G. Lapacherie) والتي حددها في التمرکز حول الصوت في الثقافة الغربية، وكذا احتقار الدليل الخطي والكتابة. فإنه - في سياق دراسته لخطيات ابولينير - قد اعلم أهمية كبرى للاشتغال الفضائي للنص الشعري، بل ركز بوجه خاص على «اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة،



مونس



الفضائي، وقد ذكر أن «المكانية في الشعر تعني - في هذا المجال - الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تمتد لذلك» (٣٠) فهو يربطه بالعنصر الموسيقي، لأنه يرى أن «المكانية بهذا المقوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة.. ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين البصير ومجزوءاتها، حيث تضيق المساحة المكانيّة في التشكيل المكاني للمجزوءات» (٣١). وقد اعتمد -توضيح ذلك - على نماذج للبرودني الذي يمثل الشعر العمودي بمقطوعتين، أحدهما من بحر الخفيف والثانية من المجزوءات. ورأى أن «الحيز الذي احتله التشكيل في البحر الأول يكاد يصل إلى الضعاف الحيز الذي يحمله البحر الآخر» (٣٢). مما يدفعنا إلى القول إن التشكيل الموسيقي يخضع في بنيتها الإيقاعية للحالة الشعرية للشاعر، وهي تروج بين حركة سرسمة، وأخرى بطيشة، أو متناوذة ومعتدة.

إن هذا الكلام يذكركنا بما قاله الناقد ابن الدبر اسماعيل حول العلاقة التي تجمع بين الدفقة الشعرية، ونهاية السطر الشعري في تشكيله المكاني، سوف نرجعه إلى فصل لاحق تجنباً لتكرار، وذلك في حديثنا عن الشكل الأنموذج والتوقيعات التي لحقت.

وأما بخصوص الترميزين الآخرين اللذين يهتمان إلى القصيدة الجديدة، التي يقوم تركيبها، أو (معمارها الهندسي) على البنية الشعرية التي يصنعها المثل، فقد أشار إلى الاقتصاد الواضح في استخدام المساحة المكانيّة تارة، والإسراف الشديد في استخدام المساحة خاصة مع أنموذج القصيدة المدروسة. وقد علل ذلك بكونه «ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو الالتزام بالعمال التقليدي للقصيدة، كما يلقي عنه تهمة التشكيلة، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية، وتصيد الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين القارئ لا وجدانه» (٣٣).

ثم يخلص المقال في الأخير إلى أن التشكيل المكاني يسود في القصيدة الجديدة «نظاماً قالياً مختلفاً زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر.. التي تظهر كسلسلة مترجحة من

يقول المقال مؤكداً : أن القالب في القصيدة المدروسة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد انغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية

الأرض» (٣٤). وإذا كان عبد العزيز المقال قد وقف عند وصف التشكيل المكاني الذي انصرفت به القصيدة الجديدة عن القصيدة (الأم)، ونسي أن يشير إلى قيمة هذا الانفصال ومركزاته الفنية، ووظائفه الفنية والدلالية، فهو قد نبّه بربادة إلى مظاهر تطور تشكيل الفراغ الذي يحوم النص الشعري الجديد، ومدى ارتباطه بالرؤية المنبعثة من صلب النص وقضائيه الداخلي الخاص «مما جعله يؤكد على تلك العلاقة الاشكالية المتفاعلة بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني، منطقاً من شكل الفراغ المحيط بالنص والملابس منه» (٣٥) يقول المقال مؤكداً ذلك: «إن القالب في القصيدة المدروسة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد انغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية» (٣٦). مما يحيل إلى ظاهرة، قد تبدو جديدة، وغريبة، تتمثل في عملية التناوب الذي يحدث بين الشعر والنثر، كأن يصبح الشعر فاعلاً في النثر، والنثر فاعلاً في صلب الشعر، مما يؤدي إلى خفوت نبرة الوزن، وعلو نبرة الإيقاع لتشكّل أساساً الشعر فاعلاً في النثر، والنثر فاعلاً في الفراغ، لتفجير العلاقات المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري للنص الشعري.

٢-٤ بنية المكان:

يُظهر محمد بنيس اهتماماً بالقاء ببنية المكان في المتن الشعري (٣٧) لأنه وجد له أهمية في تشكيل النص، لأن النص الشعري ككل، هو كتابة زمان غير

متصل عن مكان.. ومن ثمّ كان عنصراً أساسياً من عناصر اللغة، وإذا كانت الكتابة الشعرية سواداً متصلاً الطولي والحجم فوق بياض الصفحة، أو سواداً يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل مرحلة تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر.. كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضاً (٣٨) وبذلك «تتمشيط النص صراعاً حاداً بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض» (٣٩) مما يجعل «بنية المكان شبيهة فلق دائم تحسره» رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ (٤٠).

يلاحظ أن محمد بنيس يركز على ظاهرة التفتت، والخلطة التي يحددها النص لدى القارئ خاصة عندما «يهجم» الشعر على النثر، والأسود يعدّ من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا الجهول الذي يشدّ القارئ إلى قلبه الدائم، غير أن هذا الهجوم لا يعني مطلقاً تدمير نهاية القلق بقدر ما يعمقه ويفجره في ذات القارئ، ما دام لا يوصل إلى معلوم (٤١) وتزداد المتعة إذا دخلت الطماعة في تشكيل طبعه المكاني.

أما في (بيان الكتابة) فيعمد محمد بنيس طرحه حول الاشتغال الفضائي للنص الشعري، فيعتبر أن التأسيس بداية جديدة في اتجاه تفجير شامل للممارسة الأدبية، والخروج عن هذا الشعر الذي «يكفي على موته الدائم، يفشل ببرودته وتكسفه، لا سؤال، ولا جواب، لا حين ولا كشف ولا مسامرة» (٤٢). و هو، هنا، يواجه نموذج الشعر المعاصر الذي يتراءى له كرقعة برهن التاريخ على تعادله. أما التجاوز فيتم على ضوء قوانين جديدة غير قوانينه. يقول بنيس: «إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وخصائصه لبنية مفارقة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصعب الخط الفراغ، وهو ما لم ينسبه له بعض من يخطون نصهم بطل اعتماد حروف المطبعة» (٤٣).

يبرز من خلال هذا المفهوم الاحتفاء بالفراغ ولعبة الأبيض والأسود، انتفاء الصفحة، وتأكيد القصيدة في الفاعلية الإبداعية، حيث يتعلق الخط بالفراغ، ويتحول إلى لعبة لها قواعدها، ومن ثمّ تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديته، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوطاً في



السيمبويطقي، قد توسل أدوات اجرائية، جعلته يعتمد عن إصدار الأحكام، ووضع المعايير التقديرية، بل الاستناد إلى كل ما هو خارج نصي، في توجيه تحليل الإبداع الأدبي، «فالماد في المنظور الحديث على الدراسة العمودية المنهج، لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليمي الأفقي المنهج»^{٥٠}. أما مناحي الدراسة العمودية كما حددها عبد الملك مرتاض «فتشتمل في البنية الإفرادية والتركيبية، والزمان وكيفية التعامل معه، وضع هذه البنى، ثم أخيراً المستوى الصوتي»^{٥١}، مما يقول للناقد القدرة على العناية بالرؤية النصية المجردة في كل ما يمكن أن يشوبها.

إن التأويل السيمبويطقي، على الرغم من انحصامه بالخطاب عموماً، والخطابات السردية على وجه الخصوص، فإنه حاول أن يضع نظرية وإفنية حول الخطاب الشعري، محاولاً الاقترب من النقد الأدبي، والظاهرة الأدبية بوجه عام، إذ لا يمكن انكار النجاح الكبير الذي حقته السيميائية في اختراقها لختلف الخطابات، وتجاوزها لمجالات وإسما عجزت مناهج أخرى عن ولوجها، بما توأفر لها من قدرات على تجاوز الموائق الالهستيمولوجية في دراسة العناصر، والشائعات الإنشائية وتوسيع دائرة اهتمامها^{٥٢}.

ولما كان هذا العصر، تسم ثقافة الكتابة وثقافة الصورة - حاولت السيميائية أن تولي عنايتها - على الرغم من اختلاف مدارسها - بمجال ثقافة البصر، فتشتمل تلك العناية تحليلاً سيميائياً يمكن أن ندعوه تحليلاً للخطاب البصري في أوسع معانيه ومجالاته.

لعل الباحث أ.ج. غريماس (A.J. Greimas) من أوائل من حاولوا وضع نظرية متكاملة للخطاب الشعري، فهي مثالة له بعنوان (من أجل نظرية للخطاب الشعري) حاول أن يقدم تناولاً نظرياً وإفنية حول الواقعة الشعرية (Le fait Poétique) والعلامة الشعرية (Le signe poétique)، والخطاب الشعري (Le discours poétique)^{٥٣}.

وما يميّن الآن من هذا المقال، هو كون النظرية التي يقترحها «غريماس» لتأويل الخطاب الشعري، تحتوي، كأحد عناصر

التبائيل البائدة، ويضيف عبثاً جديداً للنص الشعري، بسبب ارتباطه بطلقة محدودة في الزمن الماضي، وكونه يعود إلى تقابلات مصطنعة واستحواطات متخيلة (ثقافة مشرقية - ثقافة مغربية) بما يولد الانفصال، وأن هذه الحلول البصرية هي مصدر التباس إضافي وتشويش لم يكن موجوداً في الدواوين المطبوعة^{٥٤}.

ليس لنا أن نخوض في هذا الأمر، ولا أن نبعث عن الرأي الراجح، لأن التأويل قد يأخذنا بعيداً عما نضبو إليه، وما (اليهان) إلا محاولة تلمس انحراف بقي صاحبه السقوط في برائن النمطية، لأن الدعوة إلى إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مقايير، تجد مشروعيتها في مسار المشروع الحضاري، الذي لم يأل الشاعر الحديث جهداً في الارتباط به، بالقلب، وبالرؤية، وبالتعلق بأهداف السؤال، وتبينه.

وبعيداً عن الحساس التثبيتي، الذي ظف (اليهان)، والتموض الذي تلمسه، يجد الكاتب يقينية طرحه في الثورة ضد المألوف المدجن للحساس، وبذلك تتحول الكتابة إلى عرس للعين والأذن والباطن.

٣-٤ مفهوم الحيز (الشعري)،

حتى وإن صعب التمييز بين تناول الشعرية، والتناول السيمبويطقي للخطاب الشعري - تظهرنا وتحليلنا، إذ يكاد الأمر يهبط لدى كثير من النقاد بينهما، فإننا نستطيع أن نجد بعض التمايز بينهما، من حيث أن التناول

لم تكن وحدنا
مكبوتين، بل الخط
المغربي هو الآخر انزاح
عن فضاء العين، دخل
مدرجات الأقبية
وانزوى، الفاء الخط
المشرقي لأول مرة في
العصر الحديث
مع الدعوة إلى الخروج
من التخلف..

الكتابة المعلومة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة معلومة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تلك الحقيقة^{٥٥}.

ومن جهة أخرى، فإن الكاتب يؤكد على أن هذه الدعوة لا شأن لها بتجارب الأوروبيين، كخطبات «أوبولير»، وتجارب السريالين، كما يلح دان الخط ليس مجرد حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستمسكاً لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت^{٥٦}، وهذا الكلام يذهب بنا إلى النقد الذي وجهه دريدا لميتافيزيقا العلامة السوسورية.

يبقى أن نشير أن محمد بنيس يدعو إلى قيام بلاغة جديدة مفامرة، بلاغة تجد مرجعيتها في الجسد أكثر من غيرها، لفاعلية أمام الجديد في وسائل الاتصال، لأن مشكلة الاتصال لا تتعلق بالخطاب الشعري كبنية متحققة في رسالة فقط، بل بكونه استجابة معقدة لسبل الاتصال التي أصبحت من أهم موجهات القراءة ومكونات القارئ^{٥٦}.

كما يحتفل بالخط المغربي على وجه الخصوص، لأنه - لديه - حصان طروادة الذي به يتم زرع التعلقات، كأصولة الشرق، واستبداده في امتلاك الحقيقة. وفي بحث هذا الخط بحث، وأثارنا التي نؤمنها باسم الوحدة.. ولم ندر أن الوحدة الحقيقية هي التي تتبقي عن فروقنا المتعددة، حيث ينقش استبداد المركز، واستبعاد مختلف الإمكانيات... لم تكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، الفاء الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة إلى الخروج من التخلف.. لم تكن خرافة الحداثة غير استسلاما لنمطية تقسم أحادية الفرد بها تعددية المجموع^{٥٧}، ولكي يُمد كل ظن مغربي يضيق فضاء: «عودة الخط المغربي، تتصل من كل قطعية مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخيلية خارج العالم المغربي، لأن الكتابة تتبذ الانغلاق مهما كانت صيغته فيما لا تستسلم لحو الفرق، انها مغربية، عربية إنشائية^{٥٨}».

غير أن يأخذنا من المشرق، يجد في اقتراح الخط المغربي كلا لكتابة الشعر الحديث، مما يشبه (العودة إلى شعراء



المستوى النظمي، دراسة مختلف المعطيات البصرية التي تقدم من خلال بنينة "الفضاء" في النص، على أن "غريماس" في قسم العلامة الشعرية من مقاله قد ميز بين مستويين اثنين:

✦ المستوى النظمي

Le niveau prosodique

✦ المستوى التركيبي

Le niveau syntaxique

وهذا التمييز على اعتبار الخطاب الشعري علامة مركبة (٥٤)، ومن ثم يجمع غريماس في المستوى النظمي مختلف التظاهرات النحوي - مقطعية (Manifestations suprasegmentales) لتعبير، بدءاً من نبر الكلمة وانتهاء بالنعنيات النغمية للجمل المركبة، وغيرها من مكونات هذا المستوى، التي وردت لدى غيره في مجموع الدراسات التي تضمناها كتاب: (مقالات في السيميوطيقا الشعرية)، ليصل في الختام إلى القول: «إن المستوى النظمي يمكن أن يخطر في شكله الخطي، أي التنظيم العام للنص المطبوع، ونهضة التخيلات الطبيعية.. وهنا أيضاً تعتبر الدراسات ناقصة وغير كافية» (٥٥)، من حيث أن تتناول الجوانب الطباعي كموضوع

سيميوطيقي يعتبر محاولة خجولة حتى الآن، في إشارته إلى ذلك نيكول كسوني (N. Oneunier) في تناوله لنص (المستطيل ل.ج. باطاي) (٥٦).

أما جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) فقد أظهرت اهتماماً بموضوع الفضاء بدءاً من كتابها (أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي)، حيث لاحظت أن القول الشعري، لم يعد ينظر إليه في كليته الدالة إلا كموضوعة فضائية لوحدات دالة، من حيث أن الأدب لا يمكن اختزاله إلى لغة عادية، متخذة الشاخص (مالارمي) نموذجاً فريداً، في محاولته (ضربة نرد Un coup de dés) من خلال التنظيم الفضائي الذي ارتضاه لنصه، استهدف من خلاله أن يبرز أن اللغة الشعرية تتأسس داخلها علاقات غير منتظرة،

إن الباحث العربي لا يسمعه إلا أن يقف حائراً أمام الركاب الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من الغربيين

من خلال العناصر الدالة التي تتضمن كل بيت، وللبياض الذي يعطيه.

وبخلاف مقترحات كريستيفا حول الموضوع، الذي ظلت مجرد افتراضات نظرية، لم تسندها جهود تطبيقية في مجال تناول النصوص، فإن جماعة مؤلفي هذه مقترحاتها بتناول بعض النصوص السيميائية بالتحليل، انطلاقاً من مداخل بصرية صرفة، وقد تركز تطهيرهم للخطاب على أهمية البعد البصري للتمثل في الأدلة الخطلية، التي



سليم

يعتبرونها أساساً في بناء التشكلات السيميائية انطلاقاً من مبدأ التراكم. ويذلك يلتفتون الانتباه إلى أهمية العنصر الخطي في تلقي النصوص عموماً، إذ اقروا بوجود تشاكل خطي في الخطاب الشعري، فهيزوا بين أربعة تشاكلات:

١- تشاكل التعبير التشكيلي

٢- تشاكل المحتوى التشكيلي

٣- تشاكل التعبير الأيقوني

٤- تشاكل المحتوى الأيقوني

لكنهم - في محاولة لصياغة نظرية بلاغية للبصري، وتناول المعطيات الأيقونية والتشكيلية، قصروا بحثهم على معالجة التشاكلين الأول، والثاني، فبحثوا في الكيفية التي من طريقها يمكن أن يحقق تراكب بعض سمات الأدلة البصرية في كلية «الرسالة البصرية» (٥٧).

كان لا بد لنا أن نأتي بهذا التمهيد، حتى نأتي إلى ما قدمه الناقد عبدالمك من مرض من مجهود علمي في هذا المجال، ونحن واعون بأهمية ما نحن مقدمون عليه، لذلك إن الباحث العربي لا يسمعه إلا أن يقف حائراً أمام الركاب الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من الغربيين، بله

نكرة ما قدمه الباحثون العرب في هذا المجال من إسهام لافتراض النص سيميائياً، وخاصة، تناول الأدلة البصرية فيه، وإقامة نظرية بلاغية للبصري في النص الشعري.

٥- ثلاثة (الحيوز) وليس (الفضاء)؟

ذلك هو السؤال الذي ظل يقترح الشرر في مخيلة الناقد عبدالمك من مرض بسبب من أنه ألقى معظم النقاد في المشرق (كمال أبو ديب - عبدالله الغذامي، وفي المغرب العربي أيضاً) يترجمون مصطلح (Espace) إلى (الفضاء). وهذه الترجمة لا تقضي إلى كبير معنى في اللغة العربية، ذلك بأن «الفضاء» اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء، والأبحاث في الفضاء

وهم جراً.. والشبه الثاني أن (الفضاء) في قول بعض النقاد الماصرين (الفضاء الشعري) لا يستطيع أن يؤدي كل ما يراد منه في الدراسات المتعلقة بالأعمال السردية والشعرية (٥٨) من أجل ذلك عدل عن استعمال الفضاء، إلى استعمال الحيز. إذ يراه مناسباً لأنه «قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاهها، وبعداً، ومجالاً، وفضاء، وجواً، وقراءاً، وامتنلاً، وخطاً في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة. أنه يشمل كل حركة تحدث للشخصية الشعرية... فكان الحيز عالم لا حدود له» (٥٩).

وإذن، فإن النقاد يخلص إلى أن هناك حيزاً شعرياً، لا فضاءً شعرياً، ذلك لأن هذا المصطلح كما يريد أن يتصوره، وليس مكاناً بالمفهوم التقليدي للزمان، لأنه تصور ينطلق من تمثيل شيء يتخذ مكانه من مكان وليس به، ثم يعرض في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة من هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فشرى الصورة الفنية تتعمق بانتمائها إلى اشطار، وتجزئتها إلى تركيبات، ويمثل ذلك، تستوفي الرؤية موقفيها فتتبدوا مكاناً مكانياً (٦٠) يشرب من خلاله النص إلى تأويل يصدق القاري به بالعالم الممكن، والفيض الذي لا يكاد ينضب معنيته، من حيث أن «عطاء النص الأدبي مرهون بقسرة الدارس على التناول، أي أنه خاضع للمنهج المتطلع للثقاق الراغب الذي به يبالغه» (٦١) والذي جعل عبد الملك مرتاض، يختلف مع هؤلاء النقاد الماصرين أو معظمهم، محاولاً «ابتداع شيء لم تعرفه الدراسات التي ألفتها الشعرية، بحيث نرسم من وراء (حيزنا) هذا إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والاستعدادات والأحجام الحيزية التي نرى أنها تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبية السردية أو الشعرية، أو الحيز القابع في ما وراء هذه الخشبية، وهو ما نطلق عليه... (الحيز الخلفي) مقابل (الحيز الأمامي)» (٦٢).

ولعل ذلك الشرر المنقذ في مخيلة صاحبه، قد تحول إلى انقلا، حيز العلم والفكر، بما تركن في نفس صاحبه من يقين لا يشوبه مس من بهتان، أو ضلال حول مسحة المصطلح، ونجاعته في المجال السيميائي، فإذا به يقدم على

خطوة أخرى تتمثل في تقديم أصل هذا المصطلح وعلميته من جهة، ويسر الارتكان إليه في مواجهة النص الشعري من جهة أخرى.

ويشير الباحث إلى «أن الحيز (Espace) بالفرنسية، (Raum) بالألمانية، و (Space) بالإنجليزية و (Spazio) بالإيطالية و (Espasio) بالإسبانية؛ ليس مفهوماً تقدياً، أصلاً.. وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم المهناسية (الحق الفضائي، أو الحيز الجوي ليد ما...)، ثم الحيز الفلسفي، وخصوصاً ما يتجسد منه في صورة الذات حيث أن الصبي، مثلاً لا يستطيع أن يعرف العالم (الحيز) الذي يحيط به، ولا حيز جسده نفسه، ولا البعد الذي يفصل بينهما أيضاً إلا ابتداء من سن معينة» (٦٣).

ثم ينثي إلى تعريفات الفلاسفة لمفهوم (الحيز)، فيرى أنها متمسكة بالتباني والتباعد فيما لطبيعه منطقاتهم المعرفية والأيدولوجية، فيذكر تعريفاً لـ (إيجر)، بأنه وسط تستطيع أن توجد فيه كل الأجسام وكل الحركات، وآخر لـ (أندري لالاند) في أنه وسط مثالي محكوم ببنائية إجزائه، وفي هذا الوسط تتوابع (تتخذ لها بقعاً) محسوساتنا، وهو الذي يحسوي، نشيجه لذلك، كل الامتدادات المنقوية؛ ثم هو لا ينسى أن يثبت لنا ما لاقاه (لالاند) من انتقاد كثير من الفلاسفة، لينتهي إلى تبني تعريف (إيجر) معتبراً إياه على اختصاره جامعاً مانعاً وواضحاً دقيقاً.

وقد انتقل هذا المفهوم - حسب رأي الناقد - ومن مجالات الفلسفة

يتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها، وهل كانت راضية به، أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبه أم تفتقه؟

والرياضيات والهندسة الفراغية إلى حقل السيميائيات حيث لا يبرح غرض الإهاب.. ولا ينبغي له أن يفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية والمساحية الإمتدادية، والبعدية وتكن وظيفة السيميائية، حيثذ، في تفسير الأقسام والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة (٦٥).

١-٥ علاقة الحيز بالكتابة:

وفي محاولة منه لتجسيد أهمية المصطلح على مستوى العمل الإجمالي، يشير الناقد عبد الملك مرتاض، إذا كان الأمر متعلقاً بحيز الكتابة، إلى أن الاستحضار السريدي لنفسه في الرسم والتشكل من الأبعاد والخطوط والأشكال والألوان والأحجام المرئية المحصورة في لوحة بعينها، يقوم في الكتابة الإبداعية على ثلاثة محاور، يتكورها تباعاً كما يلي:

١- يتجسد المحور الأول في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم حجم الكتاب كيهما كانت طبعته، وفي اللوحة التي اختيرت له لتكون على غلافه، وفي كيفية كتابة العنوان؛ أي بأي خط كتب...

٢- أن نبص، في حقل التحليل الحيزي، في أمر الأمكة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة، والعبور، والسكون، والأمن، والحب، والكراه، والحين، والشعفر، والرضا، والغضب، والقبول، والرفض... ويمكن أن نبص في مساحات هذه الأمكة وأبعادها، ومواقفها، واتجاهاتها، وأشكالها، وشيكلها الخطوطية... ويمكن أن يتقرر من هذا كله، البحث في بساملة الحيز وتركيبته...

٣- ويتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها؛ وهل كانت راضية به، أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبه أم تفتقه؟ ولماذا أحبه، إن أحبه؟ ثم لماذا مقتته إن هي مقتته؟ (٦٦).

إن ما استبحر الناقد عبد الملك مرتاض من مساهمهم في المجال السيميائي، وخاصة ما يقوم مقام مصطلح الفضاء، يدفعنا إلى القول أن مصطلح (Spatialisation) أي التحيز قد



أثينا إلى ذكرها، أن ترمع لها ميجال
الاقتراب من الشعر، فتعالج مسألة
التوصيل، من خلال ما طرأ على النص
الشعري من تحول، ارتبط بشكل من
الأشكال بما حدث من تقصير في قنوات
الاتصال التي تربط أذرا في القصيدة،
لأن انتقال القصيدة من وسط شفوي إلى
وسيط بدوي، واتجاهها إلى العين بدل
الأذن لم يكن يعني الأداة وظرفيها، بل
يشمل كذلك ميزة التخيل التي يقوم
عليها الشعر.

**مما لا شك فيه أن
الناقد قد توصل إلى
نتائج عظيمة في
توسيع دلالات النص
الشعري أو بالأحرى
محاولة لولوج
عالم النص من
الباب الواسع.**

الشعر على أنه حسيطة (حتمية تطويرية)،
حاولت الشعرية العربية عبر المعالم التي

فتح الباب واسمًا أمام التناول السيميائي
للخطاب الشعري، مما دفع النظرية التي
تولي اهتماماً خاصاً بالجانب البصري،
إلى التحقق على المستوى التطبيقي.
فالنقاد لم يال جهداً في تحويل ما جثا
على ذكره من أمر الحيز وما يدور في
فلكه، إلى أدوات إجرائية في مجال
قراءاته للخطاب الأدبي، سواء ما تعلق
بالسرد (٦٧) أو ما تعلق بالشعر (٦٨).
ومما لا شك فيه أن الناقد قد توصل إلى
نتائج عظيمة في توسيع دلالات النص
الشعري، أو بالأحرى محاولة لولوج عالم
النص من الباب الواسع.
وأخيراً، وبمبدأ من النظرة التي تقدم

* نائب واكاديمي من الجزائر

المراجع:

- ١- عبد السلام النسي، النقد والجدالة، دار الطليعة - بيروت، طعة أولى ١٩٨٢، ص. ٧.
- ٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج١ (التقليدية) ص. ٦٠.
- ٣- ريمون ماركان، طوق التعمد، معالم الأسطورة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، طعة أولى، ٢٠١٧.
- ٤- جابر صبيح، معنى الجملة في الشعر المعاصر، ص. فصل، مع، ع، سنة ١٩٨٤، ص ٤٣.
- ٥- المرجع نفسه، ص ٤٤.
- ٦- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص ٤١.
- ٧- عطائي، التوبة، شريعة دوروي، عين للثقافة، طعة أولى، سنة ١٩٩٠، ص. ٢١.
- ٨- المرجع نفسه، ص. ٩.
- ٩- B. Jakobson, Huit questions de poétique, fragments de la nouvelle poétique (Paris, Seuil P. 11).
- ١٠- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢ (الشعر العربي المعاصر)، ص ١١١.
- ١١- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢ (التقليدية)، ص ٤٧.
- ١٢- G. Genette, Figures II Coll point 1969, p. 124.
- ١٣- Ibid 125 - ١٢٧.
- ١٤- P. velley, in G. Genette, Figures II P. 125 - ١٢٧.
- ١٥- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.
- ١٦- محمد الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ١٩٩.
- ١٧- مؤخر من القصص، انظر المرجع السابق، ص ١٧، وما بعدها.
- ١٨- T. Todorov, Qu'en-ou que le structuralisme, coll. Points, Ed Seuil 1968, P75 - ١٩.
- ١٩- عثمان المهدي، المرجع السابق، ص ٥٢.
- ٢٠- انظر القول، في محمد الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ٢٠١، راجع كتاب المؤلفين، ص ١٧٥.
- ٢١- المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
- ٢٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢ (التقليدية)، ص ٥٢.
- ٢٣- المرجع نفسه، ص ٥٣.
- ٢٤- انظر ذلك في الكوكبي، الشكل والخطاب، ص ٢٠٢.
- ٢٥- المرجع نفسه، ص ٢٠١.
- ٢٦- نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢٧- نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢٨- يقول مدير الشكل، مكل الدلائل تشير إلى أن شعرة الجعيد يتداخل بقوة في ماوية الشعر، القاب في ذكر معانيه ومبته وسماجة، استلذة الشعر، ص ٢٨.
- ٢٩- لتتاليق الشعر بين الزوايا والتشكيل، دار العودة - بيروت، طعة أولى ١٩٨١، ص ١١٢.
- ٣٠- المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٣١- المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٣٢- نفسه، ص ١١٢.
- ٣٣- نفسه، ص ١١٢.
- ٣٤- نفسه، ص ١١٤.
- ٣٥- بطوي الهكاشمي، مجلة الوصل ج ٨٧/٨٨ سنة ١٩٩١ - تشكيل للنص الشعري بصرياً، ص ٨١.
- ٣٦- الخليل، المرجع السابق، ص ١١٤.
- ٣٧- عنوان البحوث التي من الفصل الأول من الباب الأول من كتابه، مطبعة الشعر المعاصر

الشعرية والتأويلات الشعرية



حوار أتباع الدين الواحد!!

هل من الضروري الدعوة إلى حوار الأديان، بهذه الديباجة المطلقة التي يصاغ بها هذا الخطاب؟ السؤال مطروح بهذه المباشرة لأنه في أحيان كثيرة يتم زج الأديان في عملية الحوار بطريقة قسرية، ولأهداف سياسية، أدبية، قبل التفكير في مدى وجود أرضية موضوعية لهذا الحوار الأمثل في سبيل نظم نقاط الانسجام لكسر حدة الاختلاف بينها، تحت يافطة عناوينها الكبرى من إسلامية ومسيحية ويهودية!!

ربما من الظلم بمكان مطالبة هذه الأديان بالانفتاح على بعضها بكل أريحية، لتجاوز معضلات خلافاتها الكبرى، قبل أن تكتمل بنية فهمها لذاتها، وتتوصل داخل أطر جبهاتها الداخلية للتوفيق بين طوائفها ومذاهبها وأحزابها، قبل أن تتحاور مع الأديان الأخرى!!

هذه التساؤلات ليست ضرورية من التعجيز أو محاولة وضع العصي في العجلات، إنما فيها نوع من محاولة تلمس الواقع، والتعامل مع دعوات الحوار هذه بجدية وموضوعية، لأن المهتم والمراقب يرى أنه توجد أسباب الخلاف والتباعد، داخل إطار الدين الواحد، فكيف سيكون الحوار مع الآخر وفق هذا الحال؟

الواقع يوحي بأنه يوجد هناك داخل أتباع الدين الواحد حالة تشظٍ وانقسام وتعدد في المرجعيات والطوائف والمذاهب وغير ذلك من التسميات التي تحول الدين إلى مجموعات متناثرة من المذهبيين بأنهم أصحاب الدعوة الحقيقية التي قام عليها الدين في أصوله، وبذلك فإننا نعلم تلك الحالات أو المجموعات عندما نضعها تحت عنوان واحد كالدين الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي، مثلاً، لأنه في داخل هذا الميثاق الكبير هناك عناوين فرعية كثيرة تجعل من المستحيل التوفيق بين بعض طوائف الدين الواحد ويكون في المقابل هناك تقارب وحوار بين دين من طرف وطائفة من طرف آخر، وبالتالي الحوار يكون منقوصاً وغير مكتمل وفيه نوع من الزيف والإدعاء، ولكي يتم تجاوز هذه العضلة صار بالضرورة إيجاد صيغة للخروج بتسوية أو مصالحة داخل أتباع الدين الواحد قبل أن يرفع شعار حوار الأديان بين أتباع الديانات الرئيسية المختلفة!!

في هذا السياق لعل نماذج بعض الأعمال الأدبية الإبداعية بدأت تتلمس هذه الفوارق وتشعر بتلك الضجوة داخل الدين الواحد فتحاول إيجاد هذا النوع من المصالحة بينها للخروج بتلك التسوية المنشودة بعد أن عجزت حوارات التفكير الدينية عن الوصول إلى هذا المخرج. فالذي يقرأ رواية "إنجيل الابن" للأمريكي نورمان ميلر سيلاحظ ذكاء غير العادي في محاولة التوفيق بين الأناجيل الأربعة التي كتبت في غير زمان وصارت مرجعاً للديانة المسيحية رغم الفوارق البينية بينها بحيث صارت مجتمعة تشكل محور الديانة المسيحية بكل طوائفها. وهنا يحاول أن يوصل ميلر بينها في أنه يجعل المسيح هو من يكتب سيرته ويكتب إنجيله الذي أرادته فكانت التسمية "إنجيل الابن" وهو بالفعل خلاصات الأناجيل الأربعة في كتاب واحد. ولعل مثل هذا الاجتهاد الأدبي تجاوز بفاعليته كثيراً من نظريات المرجعيات الدينية في تلمس لمحاولة البدء بوصل الحوار المقطوع داخل الدين الواحد، وبشكل فاتحة حركات جريئة داخل الدين الواحد للاجتهاد فيه وإعادة صياغته والعمل على بناء معمار المصالحة من داخله للإجابة على كثير من التساؤلات، وحسمها، قيل أن يتم الانتقال إلى سؤال المصالحة والحوار مع الديانات الأخرى، وهذا المثال الذي طرحناه في داخل الديانة المسيحية هو ذاته مطروح داخل المذاهب الإسلامية أو الملل اليهودية وهو فعل مشروع، وله مبرراته الآن في عالم باتت تحكمه حروب وخلافات تشكل مساحة الخلاف الديني أكبر قدر فيه إضافة إلى أنها صارت في المحور الأساس لتجليات الصراع في هذا القرن وعلى كافة المستويات!!

أي ما يمكن عدّه اختراعاً لعمود
المصدر الروائي الأول، وتضمر تمايزه عن
الواقعي، كما يلح ويؤكد أبرز المشتغلين
في الإبداع والنقد الروائيين، بدءاً من
"هنري جيمس"، حتى آلان روب غرييه".
ولا يشغلنا عن تأكيد ذلك كتاب "غرييه"
الحماسي القديم: "تحو رواية جديدة"،
الذي كُتبت بحوّه بين عامي ١٩٥٣
و١٩٦٣م؛ ذلك أن "غرييه" نفسه يبدو
كثير التشكك في العقود الأخيرة بالمعدي
من انحصاراته "النصية"، والشكلية،
والتشبيئية (١).

على الرغم من ذلك، فإن الروائي
السوري خيرى الذهبي يحرص في
أعماله الثلاثة الأخيرة: "فخ الأسماء" (٢)،
"لو لم يكن اسمها فاطمة" (٣)، "صباوات
ياسين" (٤)، على خوض مغامرة البناء
المجازي في أكثر أشكاله سفوراً، وهو
الشكل الذي يتوسل تكوينات فانتازية
تعرض انزياحها المجازي وتلج عليه، إنه
أمر لا يصعب فهم مسوغاته في شرط
عام وخاص متعدد الوجوه، يبدو المجاز
فيه خياراً وحيداً إزاء فجاجة الواقع أولاً،
وتقيّة لا بد منها أمام المفشرات من
التباوت الجائلة فوق الصدور والمخيلات

تناسخ الواقع والمجاز في البنية الترددية : "لو لم يكن اسمها فاطمة" لخيرى الذهبي

د. جهاد عطا نعيمة *

الروائي الذي يعتمد مادة مجازية لعمله بمواجهة جملة من
الاحتمالات المركبة. أولها: قلق السرد بين متطلبات الدلالة

بمعزف

الرمزية من جهة، والضرورات
الروائية لبناء أحسنائه
وشخصياته ووجهة نموها
الذاتي؛ عبر خضوعها
لخصائص بنيتها الذاتية من
جهة أخرى وثانيها: تحوّل
عمله في حال الإحاح قضايها
أيديولوجية معينة إلى نمط
من الكتابة الأمثولية، أو
التوجيهية بعامّة (الأخلاقية،
الفلسفية، الدينية... إلخ)،
وثالثها: وهو ما ينتج عن
الاحتمالين السابقين من
فقدان الروح الإنسانية الحيّة؛
"غسة الحياة" بتعبير "هنري
جيمس"، التي تتسم بها المادة
الروائية عادية، ومن ثم تحوّل
الإبداع السردى إلى ممارسة
أدائية وظيفية خالصة على
مقاس ترسيمات جاهزة

خيرى الذهبي



لو لم يكن اسمها فاطمة

في لو لم يكن اسمها
فاطمة" موضوع قراءتنا

النقدية هذه، لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مفاصل مفرداته المجازية، بل الاحتفاء الواضح بالنقطة التضمينية الواقعية لهذه المفردات، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها ويصنع النفسية وطبيعة القضايا التي تمسها، وخصائص الفضاء الروائي الذي تتفاعل معه وفيه بعامه... إلخ، على النحو الذي غدا منه المستوى المجازي للسرد كاشفاً وتابعا للمستوى الواقعي وليس العكس؛ تستعفه في ذلك مرجعية اجتماعية تاريخية مميزة تخلق أدواتها الفنية بكثير من الدراية، مهيبة إلى الذهن تلك الخصوصية التي ميّزت الأعمال المجازية لكبار الروائيين العرب من طراز: كاتب ياسين و نجيب محفوظ و جمال النبطاني، من جهة ثراء التضمينات الواقعية داخل النسيج المجازية العامة لبناتهم السردية.

ملف مئة

سلمان البندقدار. هذا هو اسمه، أما مهنته فهي مخرج سينمائي يرسم الحالة القسرية خمسة عشر عاماً، قبل أن تتاح له فرصة سينمائية مع إحدى المحطات الفرنسية، الفرصة التي تمضي الرواية في عرض جملة الحبليات الإشكالية التي تواجهه وهو في صدد تحقيقها:

كان قد تعاقد مع محطة فرنسية لإخراج عدة أفلام توثيقية عن المدن الميتة (خطوط التشديد في هذه الدراسة دائماً من هندي) في شمال سورية، مدن كانت عاصمة بالحياة والأسواق والمباني وطرق الضيقة، ثم توفقت كل شيء، ولم يتبق من كل تلك الحياة إلا أعمدة ضخمة، وكابترانيات، أو معابد لو أمضيت جيداً لسمعت أصداء المراقيل ما تزال تردد بين جنباتها، ولكن العين لا ترى إلا الركام المجرى في الأعمدة والتهيجان الكورنيش المائل بعد الزلزال على الأرض (ص 10).

الواقع والمجاز جنباً إلى جنب في تكامل وتناغم فريدين يفتتحان أفاق السرد ولا يحدانها؛ وهو يطلق قضية "المدن الميتة" وال"زلزال" في صفحات النص الأولى، كما يطلق فيها قضية "الصاعقة" عنواناً للفصل الافتتاحي، وذلك قبل أن يمضي كي يكشف أو يكشف عبر عدد من المخطوطات التي توضع بين يدي سلمان بالسيرة السريّة لأمة فاضلة

لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مقاس مفرداته المجازية، بل الاحتفاء الواضح بالدقة التضمينية الواقعية لهذه المفردات، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها

الشاعر، التي تبدو له شيئاً يستعصي على التصديق؛ سيرة تتشكل من مفردات وتفاصيل واقعية تماماً، في الوقت الذي يُلاحظ فيه أن الشرط الذي يميزه سلمان وهو يطالع المخطوطات التي تكشف هذه السيرة (ملاحم المكان وحقيقته المدارية وسط جفاف المدينة... سلمية مفارقاته الزمنية من الزمن الواقعي، ثم النهاية الفرائضية لتحوّل ملاحم هذا المكان ومن ثم اختفاؤه بعد فروغ سلمان من قسرة المخطوطات... إلخ)، هذا الشرط يمكن قراءته بوصفه إطاراً "فانتازياً" يسهم في صياغة البهم المجازي لحياة فاضلة ومصريها.

إن تأمل المستويين الواقعي والمجازي في وحدة تفاعلهما الحكمة، يخلص بنا إلى تلك الخاصية الهامة، التي تشكل أبرز نواظم الأداء المجازي لخبيري الذهبي، ولأسيما في أعماله الأخيرة، وهي: استناده إلى عالم واقعي متين يتأسس عليه ويستمد صلابته منه، وهو ما يميّز مثل هذا الأداء عن ذلك النمط المتعرج المرتبك الذي يصعب "المجاز" فرصة ملائمة لتلقت من أهم مقومات الكتابة الروائية.

حكاية سلمان وحكاية فاضلة

هو إذن سلمان البندقدار المخرج السينمائي الذي جاء من دمشق إلى الشمال السوري برفقة مصوره يوسف، بعد أن تعاقد مع المحطة الفرنسية لتحقيق عمل وثائقي عن المدن الميتة، مخرج تلبس ههنا نطق حياته؛ فلا يستطيع الخروج من إهاب المراقب

والتأمل لكل ما يجري حوله. كانت المواجهة التي قدمها إلى المحطة مؤثرة، فهي تشيد بـ "الهستية" التي يتحمس لها بوصفها الفترة الأزهى في تاريخ البلاد؛ حيث امتزاج الحضارات دون ترقع إحداها على سواها، أو هي رسالة استجد تقول للمحطة الفرنسية نحن ننتمي إلى حضارة متوسطة واحدة، أعطت أجمل ما عرفته البشرية من فلسفات وأشعر وذكريات عن زمن الإنسان الذهبي، إلى أن جاءت "البيزنطية" ليبدأ تاريخ القصر والقهر واعتبرت الإنسان على الإنسان تحت عنوان المعتقد الواحد والرغبة في توحيد العالم تحت راية واحدة.

أكان بغزال الشافيين على المحطة

مطلناً بأنه متوسطي؟ أم أنه كان يعلن

احتجاجه على البيزنطية الجديدة تحت

اسم الحزب الواحد (ص 1).

إنه حوار سلمان مع نفسه، أو حوار النص الذي يوعي أحياناً ويصرح أحياناً مع قارئه، وهو أيضاً حوار النص مع كاتبه بوصفه مبدعاً ومواطناً يعيش هو الآخر مع شخصيته التضمينية الزمن نفسه وأسلته الملحة نفسها، وفي مقدمتها سؤال "البيزنطية الجديدة" وقهرها وعطلاتها، والذي لا شك أنه يقضي في ركن خفي منه مثل سلمان أوضاع إذ يتأجج بصاعقة نذر بعامسة قادمة أن تحدث المصافاة، فقلها تخفف قليلاً من الملل الذي يستعنته (ص 5)،

الملل الذي غناه سلمان خمسة عشر عاماً متتالية؛ منذ أن عاد من دراسته السينمائية يطعم بمشاريع سينمائية استحلال عليه تحقيق أي منها في شرط الحصار متدد و ضارب الجذور.

سلمان هذا... بسلامة أو سليمان، ذو الأحلام الموهوبة يجد نفسه مضطراً وهو في صدد تنفيذ مشروعه المذكور في "المدينة الميتة" إلى تقديم بعض التقلبات لتيسير عمله، تقلبات لم يكن في أعماقه راضياً عنها، ومنها مسابقة الطغوس الاستعراضية في الاحتفاء به التي رعاها كل من "أمين الشبابة ومدير الناحية والفلمنق بينهما" (يوسمان أن نأمل هنا الروح التكميلية البهينة وجذرها المضحك المبكي المبعش في عالمنا الشرق ثائث، عبر التكرير المذكور بثالث الثلاثة: "الفلمنق بينهما").

هكذا أتبع له مشاهدة تلك اللوحة الزيتية في مكتب مدير الناحية؛ شزال مطارد يلجأ إلى بركة ماء





محاملة بالشجر، وشجاة، وفي اللحظة التي آمن فيها بوصوله إلى بر السلامة تنكشف الأشجار عن المصيردين وينافهم. لوحة شائعة مرسومة بقدر من السذاجة سبق أن رأها مراراً، لكن اللافت في رسمها كان النضر الذي عيني الغزال، ذلك النضر الذي جعله يستعيد من فحاح ذاكرته لوحات مماثلة لتزلازل تضطرب صيونها بالنضر نفسه. وإذا يستجلي اسم الرسام في اللوحة فيناجيه التشكيل الذي لا لبس فيه: "فاطمة الشاكر زوجة مدير المال عام ١٣٦٢ هـ - قرية المواقف

الفرنية (ص ٢٠).

بهذا الاكتشاف المفاجئ؛ ففاطمة الشاكر هي أمه ومدير المال ركني الهندسدار هو أبوه، وبمسلسلة من الحيات "الافانزية" ذات التضميلات الواقعية يُشعر السرد أبعاده المتجازية على الكثير من أسئلة الراييين وتفاعلاتها الملحة؛ إذ يقتحم وتلمسه الغذاء التي يشارك فيها ثلاثي المتنفذين المذكورين رجل يبدو مالوفاً لسلطان على الرغم من عدم قدرته على تحديد، ملتبساً الحسن بين كهولة الملاح، وشباب الجسد وحيويته وقوته، ببرة رصاصية رسمية، جبهة الكي، وبرميلة عتيق "فرشاة"، رجل يعطى باحترام طالع المتقندين في نحو لاقت ويذانهو "السبو غسان" (ليس من الصعب الوصول إلى دالة المسبو غسان لاحقاً بوصفه الذاكرة التاريخية التي لا يستطيع أحد مصادرتها)، يصر على استنساخه سلمان في داره المفارقة بمكوناتها وحياتها المعيش فيها، كما أشرنا. في تلك الدار تفاعلة لوحات أمه الكثيرة المشغولة بموضوع الغزال المطارد، والبورثيريات والرسوم الزيتية العديدة التي رسمها هناك فنان مجهول التوقيع، كما نتاجه مخطوطات اعترافية لها أيضاً، ولأبيه ولقائد الحماية الفرنسية "فليب أوستان"، وللمسيو غسان نفسه؛ الذي يدعو إلى قراءة تلك المخطوطات بوصفها "مادة أولية" لفهمه؛ ومثل هدشة سلمان في كون ما يسمى إلى الشغل عليه فيلماً توثيقياً وليس فيلماً روائياً أو ما شابه، واختفاء "المسيو غسان" غير مرة لدى التماسه حين قراءة المخطوطات، مما يترك الأستئلة في مخيلة سلمان أمام كل ما يجري، وبخاصة مع إشارة المسبو غسان التالية "أفرا النص أولاً.... لقد انتظرنك...."

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوان الرواية تحفيزاً الأول، بوصفه أولى علامات نص تتعدد وتتداخل علاماته؟ هي فاطمة الشاكر، الصبية الدمشقية، التي امتلكت سرًا خاصاً للفتنة والسحر

صحرين وربما ثلاثين عاماً (ص ٢٩)،

"لو لم يكن اسمها فاطمة،"

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوان الرواية تحفيزاً الأول، بوصفه أولى علامات نص تتعدد وتتداخل علاماته؟ هي فاطمة الشاكر، الصبية الدمشقية، التي امتلكت سرًا خاصاً للفتنة والسحر والفضوض الأنثوي وأجرتة مشاهيرها المشكلة لأسطورة السمينات الهوليودية؛ "غريتا غاربو"، التي حفرت بفنتها وغموض نظرتها رغبات مكتومة وصريحة في أفئدة فتيان وشباب أجيال عديدة، وفي مقدمة هؤلاء ركني الهندسدار الباحث عيناً ما بيت متممة إلى آخر، عن إطفاء شهوة فجرتها مرة مشاهدة سينمائية لذلك المسحر "غاريبو" الذي لا يُضاهي، ركني الهندسدار المولف الحكومي ذو الأصول التقليدية، الفقير بعلمه وموابعه، إذا ما استثنينا موهبة الوصولية الفائضة التي ترسم له الدرب المناسب دائماً للارتقاء الوظيفي، ترفاً ومهارة يجيد ههنا أينا إجاده، تساق المعرف الأفضل لنهش الاكتاف، لا يهم في ذلك اعتبارات الكرامة والتقاليد وأحرفها المتوارثة جبال إثر جيل..

هي فاطمة الشاكر التي قطعت رحلة علمها، التي تفوقت فيه فكانت الأولى في مدرستها، كي تكسّر زوجة فحسب، لهذا "الهندسدار، يمد أولى انتصارات وصوليته، التي رفعت من تحصنلدار إلى كبير عبادي الأغنام في البادية، معزراً بسيرة هارثة تستثير موافقة أهلها على مصاهرته، وحسد قريناتها، وسكرتها

الراضي بعد رفض... منصب مفر حازه بشرط، يلاحظ في عرف القوم الوطنية؛ وهو تقصّي مواقع القطع الأثرية الثمينة وبمعيها للمستشار الفرنسي، بعد ثبوت كفاية في هذا المضمار في هديته الأثرية الثمينة إليه.

هي فاطمة الشاكر التي عرفت فيما بعد بـ"فاطمة السنغال"، وذلك إثر رسم أطلقته: "لا تخرج من بيتها مادام هناك سنغالي واحد في سورية" (ص ٨٧) بسبب من تحرش دورية سنغالية من دوريات الانشداب الفرنسي بها بندا واحد صاحب متلاحق: "فاتمة... فاتمة..."

نداءً ما كان يعرف اسمها من أسماء الملمات سواء، وما كانوا يرفرون أن أساء فعلاً اسم من ينادونها (هنا تكمن مفارقة عنوان الرواية)، فجات الرمية من غير همد الرامي، رمية انقطها فقتة لها ومنقّ وقصايب عبد الفني، سنان الحي الأضرع الدوبّ على ملاحقتها بتوريته المباحة، فاطمة التي حوصرت بمهانتها وعجزها عن الانتماء وسط عالم أدار لها الظور لحظتها، وهي في أمن الحاجة إليه، عالم مجسّد بحماة مشغولة بصالة تستمرق دنوا لا يعرفها أحد، وزوج مزمّن الصفر، زوج يرتد متغاره على قسم الزوجة بوصفه موطفاً وابن حكومة حريصاً على الحفاظ على موارقه ومناخه لديها. استكثاراً وسعيًا ذوياً ملصحاً إلى شيها عنه، قبل أن تفتق حصة الانتهازي من التماس الفقوى المناسبة لدى أحد الشيوخ، التي تتيح التحرر من القسم دون النكوة به؛ هم الجدار الفاصل بين بيته وبيت الجيران؛ كي تخرج من الثاني بعد أن حرمت على نفسها الخروج من الأول، الفقوى التي فاز في سعيه إليها بمنصب مدير المال في البادية كايا "باصواها"، وبسوتها، وأجانبها، ولقاهما الأثرية (ص ١٠٠)...

هي أيضاً "فاطمة الضرباع" التي دافع لقيها الجديد شربتها مرة أخرى حين انقذت زوجها وأثقت نفسها من موت معقّق إثر إصابة الزوج ونزفه في رحلة صيد صحراوي، إذ أسفقت بهماره، وقادت به المربة نحو الطريق الصائب، فتجيباً ممّا من حصار طلعان ضباب أثارته رائحة دماء الغزال التي خضها الزوج في مؤخرة العربة؛ شهرة ومخبّ إعلامي جديان تكشّف اهتمام ممثلي الانتداب الفرنسي بهما من محاولة جلاء سر عسكري ملتبس ارتبط بوجود

قبعة جندي ألماني في كادر الصورة الملتقطة للدرية الناجية من متاهة الموت الصحراوي، مما أثار اللعنين في الكتب الثاني في حكومة فيشي لتضفي حقيقة صاحب القبة، وهدف رحلته ووجهتها، وسبب إصابته.. فاطمة الضباغ التي كان عليها أن تواجبه من جديد وصولة الزوج: إذ يلج على مسغورها أمام وجهه "الانتداب" وممثليه وقد قصدوا منزلها لتزجها بعد طول جدال في وجه ضمة الزوج المخزية: "إن أسرفت أمهم بناءً على طلبك، فلن أحسب إلى الأبد" (ص ١٥٨)...

هي فاطمة التي تشعل مشابيحها "الغرابية" في سفورها القصدي آنذاك الولة في قلب ومخيلة الكاتبت فيليب أوغستان قائد حامية البادية الفرنسية، المحارب الجمهوري السابق في الحرب الأهلية الإسبانية، المنقلب على ماضيه واللائق من هزائمه بفرفة الموت الفرنسية؛ اللجيين إيتراجهية، مجمع الهاريين من ماضيسهم وأحلامهم وأسماهم وأديانهم وأوطانهم، بحثاً عن انتصاه جديد عبثه القدرة المنفلتة من عقابها على القتل، "فيليب أوغستان" الفنان السابق الذي استحال على أصباغ فرائضه جميع ضحايا أبرياء مسفوحاً بغير حساب، ثائر الأسم وقائل اليوم الذي يتزعم من رماده ماضيه مسعر "غرابي" الذي لا يضيأه في فيلماها "المكة كريستينا" فتشمله المشابهة "الفاطمية" للأسطورة الهوليودية بما تشهره في فضائه الشرقي الجديد من أحلام، فتشدد المرأة المشتهية والملممة والتلميذة، التي تبدأ مشوارها في عالم الخط والشكل واللون على يديه، قبل أن ينهي رحلته العسكرية المسكونة بشهوة القتل صائداً أو هارباً إلى بلاده أشرف مقبداً، إثر نزوة فروسية مخففة على ظهر أصيل جموح (ص ١٧٤، ١٧٥)...

هي فاطمة التي ستمدود إلى الريم بعد انقطاع سنوات إثر فقدانها المعلم والمرشد الأول "فيليب أوغستان"، فتلقى مرشدنا (أو مشيرها) الثاني: "معاوية" الختفسي، رجل الزمن الجديد، الذي سيقدم لها من غيبته الترمويفية فهي تكبره بمسرة أعوام شهادة الثانوية على طلب من غشٍ خالص، و شهرة ضئيلة موجهة على طبق غش آخر، ثم أشهراً

لدورة تدريبية في عاصمة الفن العالمي "باريس". مع علاقة حب مجهولة النواضع في البداية قبل أن تنصرف عن عصاب استحواذ مافوق على المدينة، أو ما يمثلها، لريفي مسهوق يلاحقه حلم عرض مدني لأح له ذاتي القطاف، بعد أن أمسك زمام تاريخ هجين محنّي الطهر، فانتقل بنسر وازع، من هوس الاستحواذ على الأم وما تمثله في ذاكرته ووعيه السقيمين، إلى هوس الاستحواذ على ابنها، معاوية أو "علاء الدين" الزمن الجديد والفنانوس الجديد الذي يصير بنفوذ ما لا يصير:

قديماً بعد ساذكر الفنانوس السحري الذي تمكّن معاوية، فجعله يهتف لوزير التربية، فيمسقط الوزير شره الزمان المخصص للتقدم للشهادة الثانوية، وذكر رئيس قاعة الامتحان وهو يبدل أوراق امتحاني المضطربة، ذكرت المحجزات التي اقترعها، والأموال التي كان يأمر بصرها، والسيارات التي كان يمسكها، والقصور الذي بناه... إلخ (ص ١٨١).

وهي أخيراً فاطمة التي تعيش توتيتها من تجارب حياتها كلها، وعزلتها ويقاعا السري على قيد الحياة: إذ عتت ميتة منذ سنين في حالة السيل العظيم على طريق "عرفات"، بعد محاولة انتحار اقتذت منها وسافرت إلها لأداء فريضة الحج.. فاطمة التي تكشف لسلطان في مخطوطها مع سر بقائها على قيد الحياة وأسرار ماضيهام مراراً آخر، هو كونها الجهة التي تقف خلف مشروع الحملة الفرنسية التي تعافتت معه، فاطمة الشاكر الذاكرة التي تقف في مخطوطها من أسرار حياتها الخاصة، فتستبيحها ماضيا وحاضراً ولولها، المخرج المحطوط كي ينجز فيلماً يفرج به من عطالته الزمنية، فيلماً ينصفها من عطفها سواها من ناس المدن الميتة، وهي أيضاً المرأة الأم التي كملت قد ارتسمت في مرآة بنوثة صورة أخرى ملونة بالذكوريات الحميمية، وبهدبات الطفولة، والمائدة الجاهزة لحظة الجوع، وكذلك، بالنظر الدائم مع الأب.

حياة كاملة متهدية بالكثير من التفاصيل المؤثرة رسمها خيطان سرديان: سردي خارجي سردي بضمير الغائب التقليدي العليم يلاحق وقائع ومواجهات الابن وهو في صمد مهمته السيميائية في المدينة الميتة في زمن هو أكثر موتاً،

ويستعيد في مجرياته ذكراً ومن منظور البؤنة الخاصة تلك المساحة الأمومية الجميلة المقتددة لفاطمة، وسرد داخلي بضمير التكمّل، وسيلته "الضمينية" يوميات متعددة المصادر، تنصرف عن صورة تقبضة وهي تكشف بصفحات مبعولة لديه من حياة فاطمة، وبقاء وسقائها الخيطين السرديين ترسم الصورة كاملة لفاطمة الشاكر: فاطمة الأم الحنون، وفاطمة المرأة التي عاشت وكافحت وتمسكت وقصومت وأحيت وكهرت وانتصحت، قبل أن تستسلم لتوتيتها النصح.

من هي فاطمة في "معدلات السرد الموضوعية" في جملة إحالاتها الخاصة والمساء بعد ذلك كله إن؟ أمي امرأة نهت مصيرها الأقدار إذ خاتمتها مراراً كل من وضعت مصيرها بين يديه ؟ أم هي تجل مجازي لكل ما أو من نخذه أو نخضه، نحن الأبناء على أحبات ومصيرها بعد أن نصمّ مسامحه بدوي وعودنا، على الفحو الذي تقود معه المؤدة إلى طمانينة السلف، اليأس من خلاص الأرض والمستجير بوعده السماء، اللالذ الوحيد للتي ؟

إنها هذا وذلك، في نص حلق، يصرح أحباتها إلى الإذاعة المسافرة، ويوارب أحياناً حتى التضليل، في لعبة سرديّة مساهرة، تعطي وقت نشاء وتمنع وقت نشاء، ولا يعيب النص بساطة الرموز إليه خلف ذلك كله؛ فالهجرة الروائية لا تتخلى في الرموز إلى الغائب، بل في المادة النصية الزائرة، الحاضرة في جملة علاماتها وأدواتها وتقنياتها وتفاعلاتها، ولا تكف الرواية والمؤمّنين بضمة سطور تمنع مغزاهم لقارئها، فتوفر عليه الجهد والوقت.

خصائص البنية الجمالية الدلالية للنص

يقوم النص على شبكة جمالية ودلالية متداخلة ومتماخمة محكمة البناء ذات توليفات ترددية، تستند إلى قدر ملموس من التكرار والتقابل والتعاضد والتضاد والتفان يمكن ملاحقة أبرز تجلياتها فيما يلي:

١. تواتر السؤال الذي يغترق السياق السردية مرة بعد مرة مستجيباً حقيقة فاطمة، في ذهن سلمان الابن المصعوق مما يقف عليه هي المخطوطات الاعترافية من أسرار متصل بحياتها، وهو





سؤال يقوم على مقابلة ضمنية بين الصورة الذاكرة القديمة التي تضرع استنادها من جهة، وصورتها الأخرى التي تكتشفه الخطوط بها فناناً ومخرجاً وتفرغ حضورها عليه من جهة أخرى، فينطلق لسان حاله مكرراً تلك الثانية اللفظية الفصامية الحادة التي يتقابل ويتنافى فيها الصورة، أي فاطمة الحول يا غنام حول، وفاطمة جومان بني أكل... أم فاطمة السفال، وفاطمة الضباب، وفاطمة أوغستان ومعاوية... فاطمة الذاكرة المطمئة حول أم ماتت منذ سنوات، أم فاطمة التي تسود على الذاكرة وتضئ رقادها وأملها، وهي تكتشف بأسرار حياة لا تسبق، وتكتشف معها بقاء مفاجئ على قيد الحياة وعزلة أريدية ومملة بتحويل سمعنا في تضلع في البالغ في تضاد الوجهين ومفارقاته ترسم فاطمة، بوصفها شخصية خارجة من الحياة لا شخصية مؤتملة أحادية اللون، ويوصفها كذلك، فهي فاطمة الأم مضيفة الأمومة في علاقتها بابنها، وهي أيضاً فاطمة المرأة التي تكتسل طaque الحب لديها وتمتلك منها الإنسانية الحي بالبحث المضني عن بديل لنذالة الزوج، الذي ثوبن كرامته وكرامتها عليه غير مرة، فيسفعهما على مذبح وصوليتي «الخرثيث ساقط القرن» كما تصفه في مخطوطها (ص ٦٥) بكل ما في هذا الوصف من دلالة مادية ومعنوية.

٢. تواتر الخزي الدلالي مع ثبات الدال وتغير محمولاته، وهو ما يلاحظ في توصيف المدينة مثلاً، الذي يتردد ويتناثر في صفحات النص وبين مسطوره: «المدينة الميتة (في كثير من الصفحات)»، «المدينة المملوءة المضطربة بالأصعدة المكسرة» (ص ١٠)، «المدينة الضائعة عن رحمة الله منذ قرون» (ص ١٠٠)، «مدينة الملا» (ص ١٣)، «مدينة الأصنام بلا رؤس» (ص ١٤٧)، «المدينة التي غضب الله عليها» (ص ١٥٠)، إلخ... وهو تكرر له وقعه وتأثيره المميز ليس على المستوى الشكلي فحسب، بل من جهة ضرورة التتبع اللفظي بوصفه قيمة كلاسيكية معروفة وشائعة في ألف باء البناء النصي بعامه، بل في تعدد أنماط لإارات الدلالة في كل مرة تتنوع فيها محولات الدال.

٣. الاستراتيجيات الخاصة بتواتر يتراق مع تسهيل متصاعد ومتلاحق

للاكتشاف ذات المحمولات الهامة في النص:

لتلاحظ مثلاً الخطوات التي خضعت لها لفظة «قَرَمَ» وفقاً لهذه الاستراتيجية: أ شرحها في المتن. ب تحفيزها في شاهدين ميثولوجيين، ج تشبهر دلائلها المحفزة في النص، هـ وماجمل كلاً من اللفظ ومحمولاته وشعباً بالآخر، لكان قرأنا نهائياً قد أنجز بينهما على نحو يستدعي فيه القرنين قرينه كيما جاء، وأينما جاء، لنعد إلى بعض التفاصيل في الخطوات المذكورة:

الـقَرَمَ... فإنَّ هذه الكلمة بكلمات مشابهة في لغات عرها، ولكنه اكتشف سعيها أنها كلمة عربية لا مثل لها في لغات العالم - القرم... إنه الشهوة إلى اللحم، الجوع إلى اللحم ولا شيء آخر، القرم... إنه ليس الجوع، وليس الفهم، وليس الجشع، وليس الجلوصة وليس الفطنة... إنه القرم (ص).

وفي صفحة لاحقة:

وتذكر هومير وحديثه عن الآلهة القرم لرائحة الدهن، وتذكر التوراة وحديثها عن يهوة المتكرم لرائحة الدم والدهن المحروق (ص ١٢).

ثم في صفحة لاحقة أخرى:

كان يرى المشهد بعيني المخرج، فرأى المشهد جزءاً من سائر يكون بكل شهوآيته وحيوانيته ووثنيته، رأى السيد مدير الناحية، والسيد أمين الشعبة، والفاضل بينهما وقد غاصوا في أفخاذ الفرائج يهشون، والدهن قد لوث خدومهم وشفاهم... كانوا يهشون، ويهشون، والدهن يقطر و... تشكل المشهد كاملاً، وتمنى لو أن الكاميرا جازمة للاحتفاظ بهذه النظرات الغائمة المستمتعة (ص ٢٦٧).

هذا التعميد الدلالي يصل إلى ذروة بلاغته الوشعية، في توابعات لاحقة ذات تركيب سيريالي مصادم، يتصارع فيه الطاقم نفسه وهو يبري حتى العظم قبوداً مشوياً بكامله، أو ينتظر نضج القعود الحي المرفوع بالخطاطيف بجار برغاء الآلهة؛ إذ يرفع فوق نار هادئة وسط اللوات والفصح والتحية وألنهنه (ص ٣٦٤ و٣٦٥ مثلاً). وكثيراً ما تخترق مفردات المشهد، مع تنوع بسيط بصر سميتاني «مونتاجي» واضح، لحظات معينة في قراءة سلمان للمخطوطات، حيث تتقاطع معاناة فاطمة في ماضيها

مع مصير القعود الذي يتم تناهشه أو شهة حيا في حاضر السرد.

هكذا يحضر كل هذا الفضاء الدلالي الذي إشبعت به تدريجياً لفظة «القرم» كلما ذكرت هذه اللفظة، وهكذا تحضر لفظة «القرم» دون سواها بوصفها اللفظة الوحيدة المضيفة دلاليًا كلما مر تفصيل يصل بشهوة اللحم وأهناً، أو مجازاً.

٤- تواتر مكونات مشهدية واحدة لموصفات مختلفة:

يقوم توكيد بعض القضايا في النص، على تواتر مكونات مشهدية معينة؛ الفناء، وصوراً، وجزئيات أخرى في توصيف مشاهد مختلفة، بقصد تحقيق روابط متصودة بينها، وهو ما يمنح السرد قيمة تمبيرية ذات تأثيرات خاصة: إذ يجعل من اللغات السريسية المشذولة بذلك بقعاً أرجوانية (هـ) في السياق النصي تستثير اهتمام القارئ، وتحرضه على التساؤل للوقوف على المعنى الخاص خلفه.

مرة أخرى نعود إلى تلك التفاصيل الساتيريكية: كونها التفاصيل الأكثر تواتراً في النص، بما تحفل به من دلالة دلالات معوية:

تكرر تفاصيل القرم الجماعي بوصفها أحد الخطاف كلي في حفل التكريس للمنتبين الجدد إلى «الليجون» إيتراجية، مسبقة بالإشارة إلى «الموت» بوصفه العملة الوحيدة المتداولة في هذه القرم (ص ٩٧)، وهو ما يرد في مخطوطة «غليب أوغستان» الثلاث بها من هزائم ماضيه، والذي غدا بعدها واحداً من أشد الوالدين في شهوة الدم واقتل المجاني فيها:

في المسكر الأول بعد الولادة الجديدة في الفرقة الجديدة، رأيتهم والحموم في أضواءهم يهشون، كانوا يهشون لهم حفل تكريس وتسميد جنينين، خضلاً شوا فيه الخنازير والعجول على السفود كاملة وكانوا ينقنون يهشون في شهوة لم تكن تشبه شهوة الطعام، جرؤني إلى مشاركتهم، لأكرس أخاً جديدة في أخوة النেশ، في فرقة الموت. لحظت مزق اللحم بين أسنانهم، ولما ن الدهن على ذقونهم، فتسابت: أي لحم ياكلون (ص ٩٧).

لقد غدا هذا التوصيف خصيصاً رأسخة لهذا النص، ملكية لها استحقاقاتها: يجد القارئ نفسه ملزماً بإنشادات دلالية مستندة إليها ومرتبطة

بها، وهو يتابع علاقة كل من ركني البندقار، وفيليب وأوغستان، ومعاوية فاطمة، فركني البندقار مثلاً الواقع بكل القتالين نيئة، والذي يتلمذ تشبها لها كلها خاطرت بباله ليس سوى مقترن من طراز خاص يصعب بمساواة بين شوهو "الفارسي" وسماز قمره في توصيف فاطمة منذ لقائه الأول بها:

"ولما قرئتُ لَسَامُ عليهم شُعِيت رجة الفتيانيل.. أعوذ بالله حدا يصمدق بنت كاملة مَكَمَلَة وجه غريتا غاروي، والريجة رجة الفتاتيل.. الفتاتيل.. يا الله، في شي بالمدينة، أعطيها أطلب من الفتاتيل (ص ٧٢) (مخطوط ركني البندقار يجيء بالمدينة، ويتعد ذلك غني عن الشرح، كما أن خليل وأوغستان الملحق

بـ"ساتان" (الشيطان) الواقع بالدم، بدءاً من ملحق تعميده المذكور في "الليجيون إيترانجيه، إلى جرائمه المتكررة في علاقة شهادية، التي لا توفر حتى الأطفال والنساء، بعد أن غدا قائدا لقوات البادية، ليس سوى تجلٍ آخر لهذا

القم الوشقي؟ لا أعرف، ولكن هي شيئاً لا أعرف كيف يملئ، فيجعلني لا أعرف التوقف عن القتل (ص ١٠٧). وهل الأمر نفسه عن معاوية، الرمز البارز للمتعدين الجدد، رجل الفساد وحمل الاستعصاء الذي لا يتردى: "حتى الحشود كلها لا تكفي (ص ١٨٢)، لا... لا يكون، بل كل هؤلاء الذين تربتهم تحت

لا يكون (ص ١٨٢). هل يمكن أن يفيهم المعنى الكامل في ذلك كله بعد كل هذه التفاصيل التي تتردد في النص فتشدّ وشائجها بين شخصية وأخرى ومشهد وآخر؟ وبخاصة الموقع المجازي لشخصية فاطمة ومكاناتها، إذ يتم تازعها جسداً وروحاً بين كل هؤلاء "القسريين"، والتباعد الدلالي الذي يتجه النص بين فاطمة والمدينة البنية، والفزلان للملاحقة بطلقات بنديقية "البندقار" المجنونة، وبخاصة إذا ما أضفنا إلى ذلك ما يجيء في النص من سماز ركني البندقار وهو يندفع مدفوعاً بالشهوة نفسها في قتل الفزلان وتكديس جثثها في مؤخرة العربة، على النحو الذي أثار إعجاب فاطمة المتواصل الذي كانت تزف معه أحشائها في رحلة الصيد الكارثية التي صَحِبَتْه فيها: "كان يقتل ويقتل..." (ص ١٣٧)، وكذلك بين انتحار

فاطمة وهي تكشف مرة واحدة كل تلك الخسة التي أسفر عنها من حسبيته حاميتها وجندارها الأخر... معاوية، وقفرة الفزلان الأخيرة، أو رقصة الموت التي تماثل غناء البجع لحظة نزيف الروح؟ كي يخلص بنا المعنى إلى دور هؤلاء جميعاً في قتل فاطمة، أو تدميرها، فاطمة الإنسان وفاطمة الرمز، عبر ما جرّعوها إياه من سم أَوْضَعَهَا كل بورة أنه ترياقها الشافي، فأسلموها إلى التدمير الذاتي والزهد بكل ما بدا حياً، وكان في حقيقته قتلًا تدريجياً ممنهجاً، وهو ما تركه فاطمة نفسها فيما يتصل بمعاوية آخر القتل، وأكثرهم انحطاطاً ودناءة:

"وعرفت أن رصاص معاوية قد تسرّب إلى دمي، وعرفت وإن متأخرة أن تلك الأصابع التي زين بها معاوية طريق الحب لم تكن إلا الرصاص المذاب يتسرب إلى الدم حاملاً السم والموت (ص ٦٩).

ه. التحفيز الثقافي المتصاعد: وبخاصة ما يتصل منه بمناصر الرقصة الزوربانية كما جسدها نص "كانازتزاكي" الشهير: "زوربا اليوناني"، والمشهد "السايتيركوني" في مستواه السعسي البصري كما جسده فيلم "فيليني: سايتيركون فيليني" (١٩٦٩)م، على نحو يسمي في توسيع أفاق النص وشحنه بالكثير من الظلال والتضمينات والإيهامات والتواضعات المتنامية في حقل دلالي آخر يتكامل مع الحقل المشار إليه في الفقرة السابقة، بين كل من: فاطمة، وأبو الشما، و"زوربا"، وسلمان،

وفتاة جرة "الأفغورا"، "أبو الشما" الشواء الجموح الذي لمح سلمان في وقفة تحدّ ثيبه يتعجّب فيها على قوى الطبيعة الأثارة، ثم يأخذ في الدبك والرقص والحذاء فينضم إليه آخرون تبعاً وهو يزداد غضباً وتحدياً وتجديفاً، في مشهد أسطوري لم يكن لسلمان أن يشوقه في تلك المدينة الميتة، "أبو الشما" هذا الذي ترى فيه عين سلمان المخرج السينمائي الذي لا يستطيع رؤية الناس إلا من خلال نماذج أدبية رأها في السينما، أو قرأ عنها "زوربا" شامياً (ص ١٣١). يتصاعد في اليوم التالي إلى قمة تلميذ مدرسة مذنب، وهو يستعيد أمام مقتضى المدينة في جلسة قمرهم إيلها، ندوات الأسماء المتشعبة محفوظات رتيبة متصلة بلا حياة، يدرهما بناءً على أوامر مدير الناحية "سيد الحياة والموت"، كما يصفه القطع المذكور (ص ٦٣)، فيصرخ سلمان في اعصافه مستكراً التحول القسري المهيمن لزوربا، والسعي المتعبد إلى إلزاله (ص ٢٤)، وهو ما يعيد إلى ذهن التيمة الناطقة لموضوعات كتاب خيري الذهبي ذي العنوان اللافت: "التدريب على الرعب" (١).

إن منهجية منطق الإخفاء التي تتلاعب بموضفها واحدة من التيمات المركزية لهذه الرواية، وفي تعميق في ممارسة بسيطة ودالة بقدر ما هي معيشية ومرثية ومسموعة، ربما يومية وفي مواقع عديدة وعلى مستويات عديدة: هذه المنهجية هي من التيمات الأكثر فاعلية في توجيه عناصر الرمز والواقع على نحو يتشتر فهمهما: "أيه... حوكون زوربا إلى أبو الشما... فإلام حوكون يا فاطمة (ص ٥٨)،

"كانت الجانيبة قد تحوكت إلى شراع يحمل أبو الشما إلى السماء التي تطير إليها، وقال سلمان: أرايت، أرايت إنه يحاول الطيران، مسبح أن قدميه غاصتاه في الوحل، ولكن انظر.... أترى محاولة الطيران هرباً من الوحل (ص ١٥)،

ولا تحضر الرغبة المارسة لدى سلمان للمشاركة في رقص "أبو الشما" وهو يتحدى الماصفة وقواها، فهي تحضر لديه مرة أخرى بالقوة نفسها وهو يتأمل مفردات رقصة الانتعاق وشبكة الطيران والالتصاق الواهي بالأرض المفروضة على جرة "الأفغورا"

إن منهجية منطق الإخفاء التي تتلاعب بوصفها واحدة من التيمات المركزية لهذه الرواية، تتعمق في ممارسة بسيطة ودالة بقدر ما هي معيشية ومرثية ومسموعة، ربما يومية وعلى مستويات عديدة





المضاءة، ربما من تَوَرُّد داخلي لسلطان نفسه:

«وعلى الجرة وأها، كانت صورة لصبية متطاولة الذراع ترتفع قليلاً عن الأرض حتى تكاد تظهر، وما يفهمنا من الطيران إلا التصاق دقيق بالأرض... وأحس أنه سيخطف عنه ثياب السنين ويقتض ليرقص، أه الرقص الذي نسبه منذ سني الوسكي... والمشرق، وراه النفس، وشتم الدولة، والمؤسسة التي حرمته أن يكون المخرج الذي حلم العمر بأن يكونه» (ص ٢٥٣).

إنها الرغبة التي ما انفكت تدفع به قبلها لمشاركة «أبو الشيماء» رقصته الأسطورية: «تمنى لو يقبل، ولكن ساقيه كانتا ميكيتي، مريبوتين، متممتين على المشاركة في الرقص والعداء، أو التجديف...» (ص ١٢٦).

مرة أخرى إذن، ذلك التماثل الذي يضع في المجال للتبادل الدلالي بين «أبو الشيماء» و«فاطمة» و«سلمان» و«قناة جرة الأمورا» و«زوريا» عند نقطة محورية يمكن إيجازها بلفظة واحدة هي: الترويض، أو التجم، أو الإخصاء، أو بمباراة موجزة أكثر غنى في بلاغة مفارقتها اللغوية هي: «التدريب على الرعب».

إن مفردات رقصه لاعتناق الرواية كما يقدمها نحن كإزانتراكي الشهير: حالة الاستغراق في فعل الرقص بما يشبه الوجد الصوفي، الحركة الحرة الطليقة الطامحة إلى التحليق والتفتت من كل المواضع والقوانين الكابعية، المنفوان الداخلي الذي يمنح للرقص وقعه المتعدي... إلخ (٧). هذه المفردات التي تقصاد في نص «الذهبي» بين عرض حي لرقص «أبو الشيماء»، أو استبطان لتلوث المارم إلى المشاركة لدى سلمان، أو تسريد

وأحباء لتفاصيل صورة جرة «الأمورا» الجامدة، أو لدى كشف السمي المجوم إلى نجم وترويض ذلك كله... إلخ، هذه المفردات التي تتوارث غير مرة أشبه بلازمة موسيقية ثبت صداها بين مساحات الصبح النصفي، لا تقتصر في تأثيرها على الطابع الإيقاعي الذي يتردد فيه، بل تلوذ تلك اللحمة التيمية الكبرى لمناصره.

أما المشاهد الساتيريةكونية التي تحيل إلى مشهد وليمة «تريمالشيون»، وهو أحد متفذي الحقبة البيرونية من الدولة الرومانية، في فيلم «فيليني» المقتبس عن رواية ساتيريكون للكاتب والفيلسوف الروماني «ترونيوس» الذي عاش في القرن الأول الميلادي، وعاصر نهرون، والتي يستمدها «الذهبي» في مشهد القرم الجماعي في وليمة المتفتنين في نمسه في أبرز وأهم تصميلاتها، التي قدّمها فيليني في فيلمه لهذه الوليمة، بدءاً من الدهن الذي يلتمع على الوجوه والنقش، إلى مرق اللحم بين الأفواه والأسنان والأبدن، إلى الضحية التي تقوى بكاملها... إلخ، فهذه المشاهد لا بد أن تستحضر معها ذلك التبدد الذي تعمده «ترونيوس» بالترك الذي انتهت إليه الدولة الرومانية، في تلك اللحظة الهامة من حياتها التي سبقت انهيارها التام، وهو المفز الرئيسي الذي التقطه «فيليني» في فيلمه، وعبر عنه باستهجان وسخرية واضعين في مشهد الوليمة المذكورة وسواها، حيث الانحلال والفساد واندهاق الفرائز الذي لا يعرف حدوداً (٨). وهو أيضاً المفز الذي لا بد للقارئ أن يستحضره مع مشهد القرم الجماعي في لو لم يكن اسمها فاطمة، إنها آفاق الدلالة المتنامية وظلالها وأحباءها في التجميل

النتقاسي متعدد الوجوه والمستويات، أو هو أحد امتيازات نصوص «الذهبي» الثلاثة الأخيرة التي تتيح لنا مقاربتها النقدية بوصفها نماذج لخصوبة النص الروائي وقدرته على امتصاص وتحويل أنواع الخطابات الأخرى كافة.

اقتصاد القول أو خاتمة:

يفتح نص خبري الذهبي لو لم يكن اسمها فاطمة القول على محاور عديدة، على صعيد الشكل والمضمون، تفري بأنماط متباينة الاتجاه من التناول النقدي، لكننا نزع من قضية المعمار الروائي الدقيق الشفول بوعي ورهافة وعقم معرفي وإبداعي ربما كانت أكثر القضايا لغتاً وبعيداً للفر السبر والتفتيح، ونرجو ألا يكون تسميها استبطاناً لدراسات تعنى بنصوص روائية أخرى لـ «الذهبي» القول، إن مشولته الأكثر تواتراً في شهاداته العديدة حول تجربته الروائية: «الرواية معمار قبل كل شيء» هي القول الأكثر حضوراً في نصوصه كافة.

عبر سلسلة التماثلات والتقاطعات والروايات والإحالات المتبادلة والنتقاسات التي تقدمت ومثيلاتها، وعبر ذلك التبعثر الدؤوب في واقع يشارك حدود الخيال، ينض المعمار اللافت لو لم يكن اسمها فاطمة، الوليعة، نصاً ذا بنية ترددية، يتناسج فيها الواقع والمجاز في وحدة إبداعية قلما نغفر على ما يمثّلها، وسط عمومية مشهد رواي يحفل بالمعادي والمكرو، فيفيض بكهه وينفض بكيفه.

* خالف أكاديمي سوري

المصادر والمراجع:

١. البقع الأرجوانية في النص هي: المساحات الأكثر أهمية والأكثر تأثيراً وقدرته من ثم، على لفت انتباه القارئ إليها.
٢. الحظوظ مثلاً: ص ٢٥، من الكتاب المذكور: «التدريب على الرعب»، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار كتمان، دمشق ٢٠٠٣.
٣. انظر: كازانتراكي، نيكوس: «زوريا» حجبور طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٦٥، ص ٨٨.
٤. انظر: فيليني، فديريكو: «آنا كارليني»، ط: عارف حنين، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ١٨٠ وما بعدها، وكذلك: كيف يكون فيلماً، ط: نيل أبو مسمب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠، ص ٧٦ وما بعدها.

١. انظر مثلاً «أي غريب» لستجد في هذه القضية في كتاب: «الإبداع الروائي اليوم» الصادر عن دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤، ص ٨٢.
٢. صدرت طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت، عام ٢٠٠٣.
٣. صدرت طبعته الأولى عن سلسلة روايات الهلال، القاهرة، العدد ١٧٧، أبريل ٢٠٠٥.
٤. صدرت طبعته الأولى عن دار كتمان والملا، دمشق، بيروت، تحمل تاريخ العام للتأليف ٢٠٠٦.

السيرة . . والطفولة

وهل يذكر الكاتب ما كتبه قبل عشرين عاما في رواية؟

هذا السؤال "الإشكالي" جواب المبدعة إيزابيل الليندي عند سؤالها من تكرار شخصية أو حدث في أعمال مختلفة لها. ثم فسرت بأنه معين الطفولة يفرض ذاته وتداعياته في أعمال أي كاتب لأنه نسي أنه ذكره.

الطفولة مرتع الحب والخيبة والنجاح والانكسار والانتصار والتفاصيل الدقيقة وحضر الوجوه وصدى الأصوات تحتل الذاكرة صغيرة، ثم تستبج نضجها في لحظات الخلق، فصورها الأكثر سطوعا في ما شكل الشخصية والإنسان.

ولأن الحبل السري ينقطع بين العمل ومبدعه بمجرد ولادته الحقيقية، أي حين يصير ملكا للناس والثناء، فلما يعود أي أديب أو فنان إلى عمل مضى ليبحث عن إشارات من الطفولة غافلت حرصه في ألم الماضي الإبداعي، فكر بعضها بلا وعي.

واللاوعي هو سطوة الطفولة المختزلة مهما اتسعت التجارب والمعارف والخبرات، فكل استقاء بعدها يمكن تناسيه، أما خرايش وتجارب التفتح البكر وما ينشأ في العيون الصغيرة من سطوة الأمكنة وتعايير الوجوه وتنوع الأحداث فيستكين هناك، ثم يحطم مفارقة الذاكرة العميقة لحظة يلتحم المبدع بأدواته.

وتمتلك الطفولة قوة البعث من غياهب الذاكرة مع الأربعين، فتتناهى الرغبة في البوح من معين لا ينضب، وقد تتكرر أحداث أو شخوص أو أماكن احتلت الطفل وسكنته.

وأثارت نصوص سرديّة عالمية وعربية كثيرا من النقد حين تقاطعت الحكاية فيها مع حياة مؤلفها، ولكنها لم تصنف كسيرة ذاتية وجنس أدبي بات يحظى باهتمام كبير.

ولا ينكر أحد صعوبة هذا النوع الأدبي وحيرة الكتاب الغربيين والعرب أمامه، فاستبطان الذات أمر صعب، ويحتاج جرأة البوح وكشف المستور في أمور تحاول الذات نسيانها أو طمسها، وتفترض أن يصير صاحبها خصما وحكما لما شكل ذاته، وقد يتقاطع فيها الجنسي والديني والاجتماعي والسياسي، ولحظات الضعف والشهوة مما يرفضه العقل الواعي، ويحتاج كشفه صدقا لم يملكه كاتب عربي قبل محمد شكري في خبزه الحافي.

وعرف الأدب العربي القديم التراجم والسير منذ القرن الرابع الهجري "سيرة ابن طولون" لابن داية، و"سيرة صلاح الدين" لابن شداد، و"التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا"، ولكن السيرة في الأدب الحديث بدأت بـ"الأيام" لطلح حسين. وانقسم النقد حول تصنيف "الأيام" حين أخل العميد بشرطها

الأساس فأحال رواية طفولته المعنوية إلى القالب، واستعاض عن "أنا" ذاته "بالعصي أو

الغلام أو صبيانا أو الفتى"، وإن ظلت "الأيام" باكورة السير العربية الحديثة.

وفي تعدد كتب السيرة الذاتية العربية التي تتناول حقبا مختلفة من حياة المبدعين، تتسع أو تضيق فيها مساحات البوح الكاشفة لتفرد تجربة محمد شكري الأديب المغربي

و"الخبز الحافي" في جرأة طرحه.

واعترف شكري بأنه لا يجد ميبا في أن تكون نفسه محور أعماله لأنه فشل في الخروج من دائرتها، وأنه لم ينجح حين كتب مسرحيتين هما "السعادة" و"موسم السفر والعبقري"، فقاد إلى ذاته "فحين تكتب عن نفسك فإنها تكتب عن العالم".

ويؤكد الناقد الدكتور عمر حلي على أنه "من الصعب إدراك هشاشة بعض المفاهيم اللصيقة بالسيرة الذاتية كالصدق والحقيقة والأمانة، ذلك أنها مجابهة بين حاضر المحكي وماضي القصة، وهي تأويل ذاتي مهما تقيشت الرواية بالسرد الخالص والأمين للماضي".

والماضي في الاسترجاع الفني هي الطفولة التي حضرت تفاصيلها بحلوها ومرها، وتنوعوا أو جذبها، ولا فضاضة في تكرار ملمح أو حادثة أو مكان احتل الذاكرة وبقي هناك.

ليلي الأطرش

* رواية أردنية

وقد أطلت النظر في قصائده، وجعلها كتبت في الحقبة الممتدة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٧. وسوف تتضمن المقالة التالية بعض الإشارات إلى ما تتصف به تجربته المبكرة. ولكن قبل المضي في الحديث عنها أتمنى أن يفسح لي الوقت ويسمح باقتباس ما ذكره أمين شزار عن بواكيره هذه. يقول في المقدمة القصيرة لديوانه ما يأتي: "القصيدة، أو القطعة الشعرية، لوحة ينزعها الشاعر من أعماقه، ويلونها بدم قلبه، فهي قطعة من ذاته، تحمل طابع شخصيته، مع أنه قد يستوحها من مشهد عابر، أو حادثة معينة. فهو يصدر عن فكره، ويمر عن شعوره، قبل أن يقصد محاكاة الطبيعة، أو النقل عن الواقع، لأنه إلى نفسه أقرب، وفي التعبير عنه أصدق". (١).

وهذه الكلمات تستوقفنا من ناحيتين، أولاهما أن أمين شزار يرفض مقولة النقل عن الواقع، أو محاكاة الطبيعة، وهي ذلك يتخذ موقفًا من الشعر والأدب الكلاسيكيين، والثانية كونه يعد الشعر بوحاً، وتعبيراً عما في دخيلة النفس، وأن القصيدة أو القطعة الشعرية صورة صادقة عن الذات. وهو في هاتين الناحيتين يلتقي التقاءً حميمياً مع الرومانسيين، سواء في نظرهم إلى التيار الشعري الاتباعي، أو في نظرهم إلى صلة التشاؤم الشعري بالعالم الخاص للشاعر.

ولا ريب في أن تأكيد أمين شزار لهذه الفكرة أو تلك إنما يمبر عن رؤيته هو للشعر ومليحته، ورؤيته لملافة الشاعر بالعالم الخارجي.

ولن نترتب طويلاً حتى ننظر في عناوين القصائد، لنجد قسماً منها لا صلة له بعالم الشاعر الداخلي إلا بوصفه إنساناً مؤمناً بجمعه والمؤمنين بالله ورسوله رابطة العقيدة الوثقى. ففي الديوان قصائد عناوينها: "ليلة القدر" و"أسراء" وفي ذكرى الهجرة "ورمضان" وصور من العيد "وإلى عسرات". وجل هذه القصائد والعناوين لا تعدو أن تكون علامات تنم على منهج في الشعر يقوم على ترديد أفكار معينة محددة، في مناسبات دينية معينة

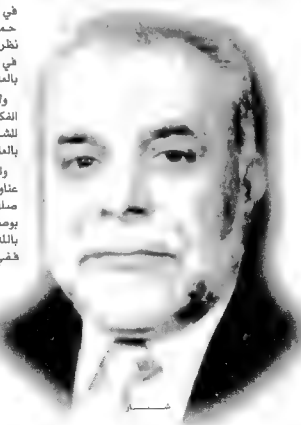
أمين شزار .. من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب

د. إبراهيم خليل *

الذين يعرفون أمين شزار ويكتبون عنه أو يشيرون إلى أشعاره لا يعرفون منه إلا مرحلة الألق الجديدي، وقصائده التي نشرت فيها في الحقبة الممتدة من ١٩٦١-

التي

١٩٦٦. ونادراً ما يشار إلى بداياته الرومانتيكية التي اشتمل عليها ديوانه الأول والوحيد "المطبوع" المشعل الخالد. "وقد أتيت لي منذ زمن غير قصير الحصول على نسخة من الديوان الذي أصبح للندرة تداوله شبهها بنوادير المخطوطات.



شزار

أشخاص قاتلوا أو قاتلوا ويرزوا بين المسلمين.

وما تقدم ذكره من أمثلة وشواهد من شعره في تلك الهواكبر إنما يدل على أن الشاعر ما يزال يقف أثر المحافظين من الشعراء الذين يصنفون عادة في تيار المجددين المحافظين (نيو كلاسيك) نسب بسيط هو أنهم اكتفوا من التجديد بما لا يتخطى حدود اللفظ والمعنى إلى الصورة والإيقاع الشعري وأوزان الشعر - فطلة منهم اقتربوا من لغة الحديث الهوسي، أو امتنعوا عن استعمال المفردة المعجمة المستخرجة من الشعر القديم، أي اللفظة الجزلة التي يحتاج القارئ إلى المعجم للكشف عن معناها إذا تعذر وضوحه من السياق، ولغة فلة منهم ترفض أي خروج على موسيقى الشعر فلا بد أن يكون الوزن في الشعر واحدا والروي واحدا.

وطريقته في التعبير عما يحسون به ويشعرون طريقة نثرية، تعتمد ذكر الفكرة المجردة، والخصوص في تفصيلاتها بما في ذلك الجندل والنقاش الذي يظهر الانشقاق أو الاختلاف حولها، مما يحيل القصيدة في بعض الأحيان إلى خطاب فكري ذهني، أو يعطي أخلاقي، أو حماسي وطني، خال من الإحساس والوجدان الصادق، الذي ترسم فيه مخايل الشاعر نفسه ورؤاه الخاصة تجاه العالم، بل يبدو وكأنه يكرر ما يراه الآخرون، ويمجد ما قالوه إن لم يكن حرفيا قريبا من الحرفي.

الانفلات من الطوق،

والذي يتضح في تجربة أمين شاذل أنه تجرأ على هذا التجرأ ولم يستسلم لركائزه، ولا غرر في هذا ما دام الجيل الذي سبقه من الشعراء أمثال إبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد الرحيم محمود، وأبو سلمى، ومصطفى وهبي النثل (عرار) وآخرين في مصر أمثال الشيخ إبراهيم ناجي، وفي لبنان أمثال بشارة الخوري، وفي سورية أمثال عمر أبي ريشة، وفي المهجر أمثال ميخائيل نعيمة وجبران وإيليا أبي ماضي، وغيرهم. قد تجرأوا على هذا القالب الشعري، ودعوا إلى تحرير الشعر لنف

وهكذا نجد الشعر

حتى هذه اللحظة

(١٩٥٣) لا يستطيع أن

يكون شعراً، فهو أشبه

بالنثر القصصي الذي

تطرد فيه القوافي،

عالمى وفق

التسلسل الزمني،

المسلم في مشارق الأرض والمغرب، مكرراً قوله لهم: انهضوا، انهضوا. (٤) بأسلوب يذكرنا بأشعار المتقدمين من شعراء هذا العصر أمثال البارودي والهازجي وخليل مطران وحافظ إبراهيم وأمير الشعراء أحمد شوقي. فهو يسير على هدي هذا الجيل الذي لم ير فرقا بين الخطبة والقصيدة إلا أن هذه الأخيرة منظومة موزونة معقودة الأبيات بقواف، وتلك نثر مترسل قلما يقدته المسجع، ويتوفر فيه الإيقاع.

وقصائده الأخرى تندرج في هذا السياق ولا سيما قصيدة "إسراء" ١٩٥٣ التي لا تتعدى رواية حكاية الإسراء والمراجع مثلما وردت في كتب السيرة، وما كان في أعقاب تلك القصة من جدل اتخذ فيه المشركون موقف الرافض المكتذب، فيما اتسم موقف أبي بكر بالتأييد الصادق المصدق:

وقام فيهم أبو بكر يصدقه

يقول: حق، وإن الله مقتدر

فأمن القوم في تكتيبيه، ويغو

ظلماً عليه ويأقران قد سخروا

(٥)

ومثل هذا ما نجده في قصيدة في ذكرى الهجرة، التي لم يترك صغيرة ولا كبيرة من أحداث تلك الهجرة إلا رواها، وروى ما أعقبها من حوادث انتهت بغزو

هي أيضا محددة. فهو لا يفتأ يكرر الحديث عن أشواق المؤمن الذي يحيي ليله القدر ونفسه تواقا إلى عالم يسوده الهدوء والخير ليس لبعض الناس وإنما للجميع:

ليلة القدر بأعماقي رجاء

أن يرى نورك ضمي وظمأ

ليسود الأرض خير

وهنا (٦)

وهو في قصيدة أخرى لا يجد ما يمنه من أن يروي قصة البعثة النبوية، وما لاقاه النبي (صلى الله عليه وسلم) من شتت الكفار المشركين، وما قالوه فيه وفي القرآن... ولا يجد ما يمنه من ذكر أشخاص نوهت إليهم كتب السيرة، وموقف كل شخص منهم من هذه الدعوة، بين مؤيد نصير، ومعاد لها يتوعدا بشر مستطير، ثم اضي في نشر الدعوة، وقد تتخللت هذه الصورة السردية ترجمة شعرية لأحاديث نبوية، وآيات قرآنية، مما يزيد قناعتنا بصله هذه القصيدة بالسيرة:

قال ياقوم إن اتاكم رسول

ببلاغ مبين أبعده

لو وضعتم يدر السما في يشاري

ووضعتم أم الكواكب في يد

لا أخون الإله بل سوف أمضي

في كفاحي العظيم أو استشهد

ومضى المصطفى يصارع قوما

فيهمو كل بائس اليد أصيد

قد أرادوا أن يطفئوا النور جهلا

وأراد الإله أن يتوقد (٧)

وهكذا نجد الشعر، حتى هذه اللحظة (١٩٥٣) لا يستطيع أن يكون شعراً، فهو أشبه بالنثر القصصي الذي تطرد فيه القوافي، على وفق التسلسل الزمني. وما يشرفه من النثر هو الوزن (البحر الخفيف) والروي الذي تقيد بوجدته كثيرا، ونوع فيه قليلا. وهو لا يكف عن مخاطبة الجمهور في القصيدة كالمخاطب تماما، وأعطا



عن محمود حسن إسماعيل صاحب أغنية الكوخ في ثقبينهما بالمبيضة، بوصفهما ظالمين إلى ينبوع الفجر، وهذا اللون من الأداء طابع بالصور التي تتخطى المواجز بين دلالات الألفاظ، وتفسح الطريق أمام ترأسل المعاني:

وغدا الورود على زئبد الدجى

وذوى النرجس، وأسود الأفاع

وسعى الناس إلى أحلامهم

في كهوف من سعال وجراح

زفرُف النُوم على أجفانهم

ورماهم في بواديهِ الفساح

وأنا وحدي مع الليل أغني

وبأناحي تنزوها الرياح (٩)

وغني عن القول أن الشعور بالوحدة من الموضوعات الأساسية التي تتكرر في شعر الرومانسيين، إلى جانب الشعور بالاغتراب والحنين، وأما اتخاذ الطبيعة مصدرا ثرا يستمد منه الشاعر الأدوات التي يعبر بها عن نفسه، فذلك شيء لا يفكر أحدٌ عليهم، فهو مزنة ثابتة من مزايا شعرهم الماطفي، وإحساس أمين شاعر بالزمن لا يختلف عن إحساسه بطهر الطبيعة وما فيها من المثوية وشفافية الروح، ففي قصيدة مساهما " أغنية إلى العام الجديد " لا يفتأ يخطب المام طالبا منه أن يسكب الفرح في النفوس، فأناس شأنهم شأن الشاعر قلوبهم كبيرة حسيرة، وعيونهم تجبّت فيها الدموع، وربوعهم جلها المسود، من شدة الشقاء والبؤس والإحباط... وهم فوق هذا وذلك حاثرون محزونون يكاد يتلفهم الجوع والسقم، وكأنهم يعيشون عيشة المبيد في القفار الموحشة بانتظار الذي يأتي وبأني يأتي:

يا ضياء الأمل العذب التظير
اسكب الفرح في القلب الكبير
في عيون جُمّت فيها الدموع
في الرضى السود، وفي ضميم الربوع
فلنكن نبع خير وهناء
للحيارى

أين نمضي وأين كان كلانا

كُنْتُ فيما مضى حليف ليال

حالات، مضيق حزن

ليس من ضاية أوجّه صمري

نحوها في طلابها اتفاني

والتقينا على مواعيد صدف

وتكفاح ينوب فيه هوانا (٨)

فهو لا يفتأ يكرر التعبير عن شعوره بالاغتراب وأنه مهمش، لا يقيم له الآخرون أي وزن، ولا يمتصونه أي اعتبار، مما جعله يشعر بالضيق، وكأنه يمضي إلى حيث لا يدري... حليفًا لأيام وليال حائرة حزينة لا موضع لها في مدار الزمن، والإنسان الذي لا غاية له ولا هدف هو إنسان ضائع تمامًا كالفرق الذي يحتاج إلى من يمد له حبل النجاة، وهذه المعاني والمشاعر تذكرنا بأشعار ميخائيل نعيمة وجبران والشابي، وفي قصيدة أخرى مع الليل (١٩٥٦) نجد الأداء الرومانسي من حيث الأسلوب يطغى على القصيدة، ويعين عليها نسق من اللغة يعتمد على التفاعل اللفظي والدلالي، فالسنا يغسل أوراق الأشجار، والسهاد يبكي، والدمعة خرساء، وهي مع ذلك تروح بالهوى، وهذه مفارقة لفظية شغف بأمثالها الرومانسيون، والليل شراع يبحر في فضاء الصبح، والنسيم العذب ماء ينساب في جدول ورفراف، والندى ثوب لترده أنصان القاب. وهو لا يختلف

في قصيدة مع الليل

(١٩٥٦) نجد الأداء

الرومانسي من حيث

الأسلوب يطغى على

القصيدة، ويعين عليها

نسق من اللغة يعتمد على

التفاعل اللفظي

والدلالي، فالسنا يغسل

أوراق الأشجار، والسهاد

يبكي، والدمعة خرساء

ويشعوراً وتصويراً من ريشة القديم التقليدي، وهيمنة النظرة الثرية على الأسلوب، ولفظان النزعة الجامدة في إيقاعات القصيدة وسلاستها الموسيقية وتنوع ما فيها من القوافي، ومن يظفر في الديوان يجد فيه من القصائد ما ينسجم مع ما ينجم إليه في العبارة التي اقتبسها من مقدمته في مستهل هذا الحديث. من هذه القصائد: ميلاد شاعر (١٩٥٧) ولقاء على الدرب (١٩٥٧) ومع الليل (١٩٥٦) وأغنية إلى الممام الجعيد (١٩٥٧) وطلح ونار (١٩٥٧) وشرق (١٩٥٧) وفي بلادي (١٩٥٥) وحديث أيار (١٩٥٧).

ففي القصائد المذكورة يقف القارئ إزاء حساسية شعرية جديدة صمدها المعاناة، التي يحس بها الشاعر وتعبير عنها الكلمات تمهيرا وسيلته تراكم الكون لوحة بديمة بما فيها من الرى والطير والرياح النضيرة، وأنغام ترددها فيثارة الطبيعة بما تحتويه من أزمان وروود وغسيران وكوكب في مقدمتها القمر والشمس، ووسط هذا الفضاء الهبي ينزوي الشاعر مطغويا على عالمه الداخلي المسكون بالظلمات والعذاب المضني:

أيتها الهاتف دعني ههنا

في حمى الليل، ففي الدنيا أنا

طائرٌ كُنْ، فأضناه الغنا (٧)

وفي القصيدة نفسها يكرر عند الإشارة للشاعر الفاظا من مثل الجراح، والآثين والدموع، والأفصول، والموت والبؤس، ولا أعلن أحدا يخفى عليه ما لهذه الكلمات، بدلالاتها الحسية والوجدانية، من حضور قوي في أشعار النصار الرومانسي ابتداء من جبران ومطران مروراً بعبد الرحمن شكري والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وفدوى طوقان في مرحلة وحدي مع الأيام. ومع ذلك نرى الإحساس بالحب، وهو شيء ناطلنا التحسد الرومانسيون مادة لشعرهم، ينقلب عنه إلى خلاص من المعاناة وخروج من الضياع والتيه:

وغزونا الدجى، وقلتُ رويداً

الرومانسيون في شعرهم



الرومانسي

الرومانسي

الرومانسي

مستتر أن الرومانسي هو نوع من أنواع الأدب
مستتر هذا وكما نرى من طبيعة الرومانسي
منذ عام ١٩٧٧

للحزاني

للجباري

لأبلى حطمتهم طول

الضباب

في قفار موحشات كالعبد

ونكث إشرافة الفجر

الصعيد

سقطت في يوم عيد

أيها العام الجديد (١٠)

وما يلتفت النظر، هو أن
أمنها أدرك ما هي المفارقة
اللفظية من سحر وانق،
فلجأ إليها في غير قصيدة،
ولذا لا نحب إذا وجدناه
يمنون إحدى قصائده
بالمعنوان "للخ و نار" لأنه
أراد بهذا التناقض أن يمتزج
عن الوجه المأساوي للعباءة
متمثلاً بمجيب الأحاسيس

والشاعر المتأففة، هائل لما فيه من
السواء البهيم، الذي تسطح به النجوم
والكواكب، وما فيه من الفلج التي
تبعت النور في سواد العيون لا ينسى
المتكلم السؤال: أين أهلي؟ فإذا بهذا
الكون البهيم ينطوي على عذاباته:

القلوب الممزقات الدوامي

غمس التوبس جرحها في ضرام

وأثاء الضياء وهي طوامي (١١)

ولا يفوتنا ونحن نستقصي مظاهر
الأداء الرومانسي في بواكيره أن نصير
سميه المتكرر للتجديد في موسيقا
القصيدة.

فقد لجأ مراراً إلى تنوع القوافي
على طرائق المهجريين وشعراء جماعة
الدبيان: جبران ونعمية وأبي ماضي
والمزاني والعتاد وشكري، ولجأ إلى
نظم شيء يشبه الموشح تكون فيه
الأنبيات متبوعة الأطوال والأوزان،
تتخللها أبيات من بحر أو بحر مغاير
لذلك التي نظمت عليه القصيدة.
ولجأ كذلك إلى نظم القصيدة
الدرامية التي تحتوي شخصاً يُجرى
على السنتها حواراً كالقصيدة التي

وهو في غير هذا المقطع بكثير من
الحديث عن الذكريات والخزاني
والفضاء المايك يشد العطر والورد
والبنات والحقول... والأطيار تشر
شلتها، والشمط يرسل نسوماته التي
تنمش القلوب في الفرويق، والبهر
يوامل عرفة الموصول على فيشاره
الزمن. هذه القصيدة تمثل في رأي
النقد النصف نقلة نوعية، وتشكل عتبة
بطاها أمين شتار وهو يدل إلى بهو
الحدالة / بهو الشعر الحديث الذي
تجلى لديه في قصائد مشهورة يرفضها
من قراءوا شعره، ومنها قصيدته "سما
وقصيدة "عراة تحت الخمس" التي
يقول في بعضها:

لن نلتقي

في قلبي الصدي ينق

ناقوس ميت قبيل ساعة الوداع

يمطر الثرى بادمع

مسوداء، لا يني يدق

راضون نحن بالذي كان وما يكون

راضون قيل أن نحب بالفرق

لأنه مسطر على الجبين (١٣)

تري ما الشوط الذي قطعه أمين
شتار في الإفادة من الفراس الذي
ابتدأه في بواكيره وأين تتجلى مظاهر
التحديث في عطاءه الشعري؟ أم هو في
اللفة والأسلوب أم في الرؤية والمضمون؟
الفقر القليلة الآتية سوف تجيب عن
السؤال بالنظر إلى طبيعة اللفة الشعرية
لديه، والتأمل في مقومات الأسلوب.

الشعر والأسلوب:

عني اللغويون منذ القديم بتحديد
الطابع الخاص للغة الأدب عامة والشعر
على وجه الخصوص، وقد لاحظوا من
زمن مبكر أن استخدام الأديب للكلمات
غالباً ما يكون مختلفاً عن استخدام
غيره من لا يهتم إلا بتحقيق الغرض
النغمي من الكلام، وهو توصيل الخبر أو
الفكرة، أما الشاعر - مثلاً - فله
أغراض أخرى تتجلى إيصال الخبر أو
الفكرة، ومن هذه الأغراض - على
سبيل المثال - إيجاد الشعور أو
الإحساس بجمالية الأداء الكلامي،

سماها " على ربي الكرم " . وكتب إلى
جانب العنوان عبارة " تمثيلية شعرية
إذاعية " (١٢) وفيها يتحدث الراعي
تارة، واللاجئ تارة أخرى، والجوق
الذي ينشد، والجنود، والقاضي الذي
يسأل ويهاجر ويهادي ويصدر حكماً
تارة.. وهذا كله في قصيدة واحدة مما
يؤكد توفره على بؤاد ومواهب تؤهله
ليكون شاعراً مبدعاً في الشكل
والمحتوى، وفي إحدى قصائده " حيث
أيار " ١٩٥٧ نجده يقترب من قصيدة
التميلة (الشعر الحر) اقتراباً كبيراً مع
الحفاظ، في الوقت نفسه على أدائه
الرومانسي، يشهد على ذلك الحوار
الذي أجراه بين أم حنون وأبنها البار
حول موضوع هو الوطن الذي ضاع.
فها هو ذا يسأل الأم قائلاً بعبارة
تذكرنا باللهاجس الرومانسي:

من أين نحن؟ وهل لنا دار

كانت لنا وبي وزاهر

وشواطئ مرعى وأطيار

هل تسمعن؟

وانهلت العبرات كالنار

تجتاح سمعه كالضمار

تروي حكاية شهر إيار (١٢)

الرومانسي في الأدب العربي الحديث





والتوسع في معاني الألفاظ، بحيث تكتسب اللفظة الواحدة أكثر من معنى على وفق السياق.

وفي العصر الحديث، ونظرا لاهتمام الأسلوبية بمعرفة الوظائف الحقيقية للغة الأدب تمّ الحديث عما يعرف بالانحراف deviation أو الانزياح، الذي يمتون به استخدام اللفظة استخداما جديدا يجعلها قادرة على التعبير عن معنى آخر يختلف عن المعنى الذي تواضع عليه مستعملو اللفظة. فكلما أورد مثلا في قول الشاعر محمود درويش:

ولنكن
لا بدّ أني أرفض الورد الذي
يأتي من القاموس أو ديوان شعر

لا نمتني الورد الحقيقي المعروف، ويستطيع القارئ أن يدرك ما يرمي إليه الشاعر من السياق؛ فهو بلا ريب يعني الكلمات والذي يكشف عن صلتها بالورد كلمة القاموس وديوان الشعر. ويستطيع الدارس، بطبيعة الحال، أن يقارن استخدام هذه الكلمة باستخدام لها في موضع آخر، ليكتشف بالدليل الساطع، والبرهان القاطع، والحجة القوية أن الكلمات تكتسب دلالة جديدة:

سأدفع مهر المواصلات
مزيدا من الحب للوردة الثالكة
وأبقى على قمة التلّ واقف.

فكلمة الوردة هنا توجي لنا من شعر ربيب بمعنى آخر غير ذلك الذي أوجت به في النص السابق، فهي تعني فلسطين، الأم الثكلتي التي نحتاج من بلهها مهر المواصلات، وأن لا يعضموا أو يحنوا بل يموتوا وقوفوا كالأشجار على قمم التلال.

وهذا الانحراف، أو الانزياح الذي نحن في صدد الحديث عنه الآن، مفهوم جذابذته وتلمقت بدائرته مصطلحات، وأوصاف كثيرة حفلت بها كتب النقد واللسانيات. ومن الطبيعي

يتمخض النظر في
أصمسمال أمين ششار
وقصائده عن انطباع أولي
لا يخفي ما في شعره من
تأمل ذاتي في الوجود،
واكتناه لأسرار الكينونة،
ورغبة في التعبير عن
الأسئلة الصعبة تجاه
قضايا متعددة، ومعقدة،
مثل الموت والعدم
ومصير الإنسان

أن تتفاوت هذه المفاهيم فيما بينها فتفاوتا كبيرا. وكثيرها لا بد أن تلفت النظر. ولعل هذا ما أشار إليه خوسيه إيفانوكس صاحب كتاب "نظرية اللغة الأدبية" ودفع بمبدأ السلام المسدي مؤلف كتاب "الأسلوبية والأسلوب" ١٩٧٧ إلى استقضاء المصطلحات التي تتعلق بهذا المفهوم، ومنها الانحراف والتجاوز والانتهاك والمدلول وخرق السنن، وغيرها. ويصل عند هذه المصطلحات التي استقضاءها إلى نيف وعشرة (١٤)

ويمكننا أن نبسط مفهوم الانزياح بالقول: إنه نوع من انتقاء المفردة، وإطلاقها على ما لا تطلق عليه في عرقه، أو عادة. وقد فرق جورج موان بين الانتقاء النفعي الذي لا علاقة له بالأسلوب، والانتقاء الجمالي. فإذا استخدمنا كلمة "سبيل" عوضا عن طريق أو درب أو نهج فنذلك لا يمثل انزياحا لهدف أسلوب، وإنما هو انتقاء نفعي سببه أن إحدى الكلمتين أكثر دقة من الأخرى، وهو انتقاء لا يختلف عن قولنا "البحر الأزرق" في أنه قول لا يتجاوز الكلام المادي أو الكتابية في درجة الصغر. وهو تعبير حيادي لا نجده في قول هوميروس: "البحر البينسجي" فهذا الاختيار يمثل اختيارا أسلوبيا (١٥)

ولا بد من التنبيه على حقيقة طالما كرّرها الأسلوبيون، وهي أن المعنى الذي تكتسبه اللفظة هنا معنى متعدد يختلف

من قارئ لآخر، ومن دارس لدارس، فإن يكون البحر أزرق اللون، فذلك حقيقة غفراية لا يختلف حولها اثنان، خلافا للاختيار الثاني، الذي يدع بالشارئ إلى تأول الاحساس بتأثير هذا الانتقاء اللوني، فالأول معجبي له طابع الحقائق التي تتفق والمنطق، والثاني معني ذاتي (١٦).

ويتمخض النظر في أعمال أمين ششار وقصائده عن انطباع أولي لا يخفي ما في شعره من تأمل ذاتي في الوجود، واكتناه لأسرار الكينونة، ورغبة في التعبير عن الأسئلة الصعبة تجاه قضايا متعددة، ومعقدة، مثل الموت والعدم ومصير الإنسان وموقعه في هذا العالم الفاني، وشعره من هذا القبيل تنوع فيه الكثير من الاستعمالات الذاتية التي يجنح فيها الشاعر إلى اللغة المجازية، والاستعارية المكشفة التي تجعل من الانزياح الأسلوبية - هيسا يولون- مظهرا شديدا للوضوح، لافتا للنظر.

يسطوي الانتباه تنوع طرائق الانزياح الأسلوبية في شعره، فمنه ما يأتي على هيئة انتقاد لفظي، أو ما يعرف بالمصارفة اللفظية paradox ومنه ما يجيء على هيئة التشخيص personification أي أنسنة الأشياء من جماد ونهات وحيوان. ومنه ما يجيء لفرض التراسل الدلالي بين الألفاظ، وتداخل الحواس، لما في ذلك من إخراج اللطيف، الذي لا تدركه الحواس، مغرج المادي المحسوس، كالبهين الذي يندو أفا، والشك الذي يبرّر عنه بالدلهيز أو السرداب. ومنه الانزياح الرمزي الذي لا تستخدم فيه المفردة للإيحاء بمعنى قريب حسب، وإنما للكشف عن مدلول رمزي لا علاقة له بالدال، نحو الرمز بالظلم للاحتلال، أو الاستعمار أو الشك، يضاف إلى هذا ما يعرف بالانزياح البهاني، وهو أقرب مظاهره إلى البلاغة الصعبة، فلا يمدى فيه الشاعر استخدام التشبيه أو الاستعارة على وفق ما اعتاده الشعراء قبلا، فهو يشبّه الدم بالجمرة التي تستنزف وجوده:

سدى تقول أيها الحفان، ما المصير

استعاري غريب إذ قرن بين الفعل (يَلْمِزُ) و(الاصباح) التي تدلّ على الإرادة:

يلعلم النفاس بالأصابع الرطاب (٢٣)

وهذا شبيه بقوله في قصيدة أخرى " يلعلم أحزان قوم طوتهم يد الموت " وأما الصورة الآتية:

تعشعش في شعره الشمس

يفغو على وجنتيه القمر

وعينه كالبحر انقى عليه المساء

نقابا من الصمته وادمتان (٢٤)

فقد عبّر فيها عن جمال الطفل تعبيراً اعتمد على أن الحنان شيء مادي ملموس، وأن الصمت شيء محسوس مثل نقاب يلقيه النساء على صفحة البحر الهادي الوديع، وفي شعر أمين شنان نجد الشك بقدرات، والظنون سودا، والأيام كملّى (٢٥) والسام يسري في مفاصل النهار، ويدبّ في عروق النخلة ديبب المصاراة، الأيام - التي هي زمن - مقسرة كأنما يتحكك الشاعر عن أرض، ومساحات، لا نماء فيها، ولا عطاء:

لا تسألوني ما هو النسام

وكيف يسري في مفاصل النهار كالفناء

يدبّ في عروق نخلة صبية أصابعها الهرم

وجفت نسفها

واقفرت أيامها، فلا نماء لا عطاء (٢٦)

والزمن عند أمين شنان زمن هامس، لذا غابا ما يتحول عبر انزياحاته الأملاوية إلى شيء تشبه على النفس، فدقائقه مملوطة " وما هي الدقائق المملوطة " وهي أيضاً " خرّساء " مسلوطة، لزجة، ومتكاثرة مثل كومة نمل:

مسلوطة تنساب في لزوجة المساء

انسل فوق راحتي لكي ألها واستريح

يا ظمأ الأجيال

يا أيها المهيمن الرهيب

أطويك؟ أين؟ هي العروق جمرّة

تمزق العروق

ام ارتوي

وكيف يا هراشة يفيض في طريقها

الرحيق؟ (٢١)

ومع أن الزمن شيء وهمي نميشه، ونحس به، وندركه عن طريق غيره، فإن الشاعر، باستعمال المضغ للدقائق، يجعل الزمن كأنها حيا ماديا ملموسا له ما للكائنات الأخرى من صفات كالجوع مثلا:

وقرّتي الأجساد غير واحد

يتضغ الدقائق الجيعان

وتنطفي العيون غير مفلتين تسميان

وهذا غير بعيد عن نسبة الظنون للواقع الحسي المادي فيجعل من استخدام كلمة مصارب تشكيلا ماديا للظنون، والنمر يجعله شيئا يطوق على سطح الوجود (٢٢) الذي هو كالأه أو البحر، وهو تعبير لطيف يضفي على المعنى هنا جدة وطرافة تجعله أكثر تأثيرا في النفس، ويقارب هذا الوصف وصفه للنفس، الذي يجمع شتاته بالأصابع، فهي صورة تضاف عن تشكيل

فإن جمرّة من الدم المراق

تستنزف الوجود من حيالي البلهاء

تنزّن بين أضلعي

وما لي ألتفت (١٧)

وهو هي التكاثر على التشبيه ربما يلامس نوعا آخر من الانزياح وهو التشفيف، فالتشتاء يتحوّل إلى إنسان يطوف بالبيوت سائلا عن بقية من طعام أو حيا أو عن كلمة تدفئ القلب.

لو في يدي لقلته

من قبل أن يطوف طارق الشتاء

بالبيوت

يسأل الجيران عن بقية من فوط

عن كسرة من حيا

من كلمة يضيء دفنها في القلب (١٨).

وقد يلتبس الانزياح البهائي باللفظة بالانزياح الرمزي، فهو نظيرنا في قصيدته " انفارس وجدائل الظلام (١٩) وجدنا التكثيف الرمزي واضحا. فالظلام يرمز للغزو والاحتلال الفاشي، والنفارس يرمز للمخلص الذي تنتظره المدينة. وتساند هذه الرموز رموز أخرى مثل: الجدار الكثيف، والحسم الذي يفتاح وجدائل الظلام الملتفة، ونثير الومود.. والوعود نفسها، وأصحاء الجدران الذي يرمز لزوال النعمة، وحلول الفجر المضفي عوضا عن العنة.

ولا ريب في أن أكثر ضروب الانزياح هي شعر أمين شنان هو الذي يندرج في باب ترأسل الحواس أو التفاعل اللفظي.

ترأسل الحواس:

ففي قصيدة " مجامر الرماد " يستحيل الفسيان جزيرة " قد يزعمون بيتنا جزيرة الفسيان " والدموع بيني منها المتكلم في القصيدة رواقا، أو ساحة، أو بيتا، أو ينسج من خيوطها شجرة (٢٠) والظمأ الذي هو توق الشاعر لبقين ما، يغنو جمرّة تمزق العروق، أو فرائشة يفيض في طريقها الرحيق:



والأشواق أحاسيس يضطرب لها القلب، ولكننا لا نستطيع أن نرصد لها كياناً نصفه أو حركة نراها، فهي يدركها الإحساس ولا تحيط بها الصفة، لكن الشاعر أمين شنار يصف لنا حركتها وتحليقها فيما وراء الظنون:

تظنّ تحوم وراء الظنون
وتدوي إذا ضمها مرهاً للحيون (٣١)

فهي هنا تحوم وتحلق في فضاء الظن كما الطيور القادمة أو المهاجرة، ولهذا فإن جمالية الانتقاء والاختيار الأسلوبية وشعريته يكمنان في أن الكلمة تبسم الحياة، والحركة المحسوسة فيما هو منبوي لا تتركه الحواس. ومن هذا القبيل وصفه للشبهة بالفصح الذي تصدره الأفي:

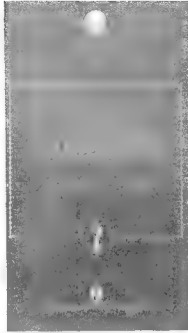
فحيح من الغيبة المرة
الحاقدة (٣٢)

فهذا ضرب من الانزياح يؤدي إلى تجسيد الشعور في صورة كائن حي تطلون صفاته وتصطبغ بالألوان والإحساسات والمشارع الغامضة البهمة التي يهيم عنها المبدع. ومع أن الجوع شيء غريزي يشمر به كل كائن حي، إلا أنه هو الآخر من الأمور التي تدرك نتائجها وآثارها في جسم الكائن الحي، ولا يتصور من حيث هو شيء له وجود الكامن وراء الإحساس بهاتيك النتائج. وأمين شنار في تشخيصه للجوع، عن طريق الاستمالات المجازية يجعل منه دثياً ضارياً يعوي:

اجل عادت
فهل حدثتها مني؟
وعن جوعي الذي تعوي بعينيه
ضراعة مصرع المحروم سبع سنين

وينوي الوردة
مقهوراً بكفيه (٣٣)

وهي شمر أمين شنار تقود للوحشة



الكرتني
ألمست قد اكرتني؟ بلى
إذا وجدتُها نهاية المطاف (٣٤)

وهذا الذي نصفه دائماً بالجمال أو الخيال أو المني يتحول لدى الشاعر شخصاً ذا رغبة أو لفة أو أيد:

تمد للمحال رغبة
وللخيال تهفة
وللمنى يداً (٣٥)

وجدته في صورة من
صور الانزياح يلجأ إلى
إضفاء التشخيص على
الأشياء من حوله، فقد
يبدو بعضها في صورة
كائن، أو حيوان، أو
إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزناً
ونحن نعيشه، ونحس به دون أن نراه،
ودون أن ندر على تشخيصه في صورة
كائن - يبدو هذا الحزن في إحدى
قصائده إنساناً مشرداً يلزم المتكلم في
تشرده، ويحاوره في الكشف عما في
داخله من صراع، واضطراب:

تفر في الخيال
ككومة من النمل (٣٦)

والصاء هو الآخر ثقيل ثقلاً لا يجد الشاعر ما يعبر به عنه سوى كلمة "لزوجة" واللحظات عنده تمثل دائماً الاختناق بجل ما فيه من قسوة. وهي لحظات ثقيلة مسلوكة كربية ذات أنياب مصفرة، وجبن شاحب، وضحكة رعناء، وأصداة وحشية كأنها حيوان يعض الأحياء، ويلوكها، ثم يقينها باحتقار شديد:

أنا أعيش لحظة اختناق
ثقيلة مسلوكة كربية مذاق
مصفرة الأنياب في جبينها
شحوب

وضحكة رعناء
وحشية الأصداة
في وجهها المشوة الكتيب
تلوكها، ثقيلها عليّ في احتقار
تزوذي ولا تعود
تظنّ في دمي صديد (٣٨)

الانزياح والتشخيص،

إذا نحن اكتشفنا بما أشرنا له، ونبهنا عليه من انزياح يؤدي إلى نوع من التجسيد الممنوي، في صورة الشيء المادي المحسوس، عن طريق المزج بين المدلولات، والتفاعل الإيحائي بين الأنفاظ، وجدناه في صورة من صور الانزياح يلجأ إلى إضفاء التشخيص على الأشياء من حوله، فقد يبدو بعضها في صورة كائن، أو حيوان، أو إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزناً ونحن نعيشه، ونحس به دون أن نراه، ودون أن ندر على تشخيصه في صورة كائن - يبدو هذا الحزن في إحدى قصائده إنساناً مشرداً يلزم المتكلم في تشرده، ويحاوره في الكشف عما في داخله من صراع، واضطراب:

يا حزني القديم يا مشرداً معي
بلا قرار

الانزياح والتشخيص،



أيّ، وللانتظار مغالب، وللقدّر سلّم،
وللمجهول صوت كالصغير، وللزمان
رحم:

يا ليتني هنا أعيش في قرارة الأكون
في رحم الزمان: (٣٤)

ومن ضروب الانزياح في شعره ما
يصنف في عداد التناقض الظاهري، أو
التضاد اللفظي، فهو في قصيدة "معبد
الأم" (٣٥) تجده يصف إحساسه ببناء
صورة خرساء وهذا بين أنه تناقض، إذ
كيف يتنسّى للخرس أن ينادي؟ وهو لا
يفشأ يكرّر مثل هذا: فالحليل حلم
المبصرين إلى الضياء (٣٦) والشمس لا
يكون حلمًا ليلها ومبصرًا في الوقت
ذاته، ويخالف الشاعر ما هو مألوف
من أن المسكنة هي انعدام الحركة،
والمسكن المطبق، فإذا هو ينسب إليها
أقدامًا تتحرك، ولوقع تلك الأقدام
صديّ كتيب (٣٧) ولا يجد غرابه في أن
يعنّو إحدى قصائده بهريرة الأم (٣٨)
مع أن الأم لا يرى وزواله أجدر بأن
يشعرنا بالسعادة لا بالحزن والتفجع.
وأنت تجد الشاعر على عادة
الرومانسيين يتلذذ بذكر الأم:

**النتيجة التي يخلص إليها
الناقد المتأمل لشعره أن
الانزياح الأسلوبى لديه
متعدد الأغراض، متنوع
الأهداف والأنواع، فمنه ما
يأتي بقصد الاستعارة أو
التشبيه أو التجاوز، ومنه
ما يأتي بقصد الشعور
بالمفارقة والتناقض**

لو كنت أدري ما سألت
لحظة من الأم
كأساً من الندم
تعيدني إلى الحياة
تبدد الضباب عن وجودي المسجّن
في قهقم الوحش الذي
يجترني
يجتر حبيبة المسنّن
يريق في دمي مرارة العدم
ويفرّ الساء (٣٩)

فهو يتخذ الأم طريقاً للحياة،
وباعثاً للذة، وهاجياً لحريّة الروح، مع
أن الأم في الواقع عكس ذلك، والعدم
يعني توقف الحياة، لكن الشاعر يجعل
منه سبباً للساء الذي هو نوع من
الإحساس بثقل الحياة، وأنها مملّة، لا
يجد فيها الشاعر ما يسليه أو يشغله
عن الزمن. ومن يهتق النظر في جُلّ
ما جاء من انزياح في شعر أمين شتار
يبدو جيداً تماماً غير متكرّر ولا
مستهلكاً في شعر قديم أو حديث،
باستثناءات قليلة ونادرة دفعت إليه
ثقافته، وزوجته تحت وطأة إرثه
الثقافي اللغوي، والنتيجة التي يخلص
إليها الناقد المتأمل لشعره أن الانزياح
الأسلوبى لديه متمم الأغراض، متنوع
الأهداف والأنواع، فمنه ما يأتي بقصد
الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز، ومنه
ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة
والتناقض، ومنه ما يكون بقصد
التشخيص، وتراسل الحواس، وفي كلّ
كان موفقاً غير بعيد عما أراد تحقيقه
من جدّة في العبارة، ولطف في
التصوير والإشارة.

٩ كتاب وكاديهي اردني

المصادر

- ١- أمين شتار: للشاعر الخالد، رام الله، ط١، ١٩٥٧، ص ٧
- ٢- المصدر السابق ص ١٢
- ٣- المصدر السابق ص ١٦
- ٤- المصدر السابق ص ١٧
- ٥- السابق ص ٢٠
- ٦- السابق ص ٢٩
- ٧- السابق ص ٢٩
- ٨- السابق ص ٢٤
- ٩- السابق ص ٢٩
- ١٠- السابق ص ٤٢
- ١١- السابق ص ٤٥
- ١٢- السابق ص ٦٦
- ١٣- السابق ص ٦١
- ١٤- إبراهيم خليل: أمين شتار الشاعر والأق، اتحاد الأدباء والكتّاب العرب، عمّان، ط١، ١٩٩٧، ص ٨٢

- ١٥- نضر معبد السلام للسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، / ١٩٧٧، ص ٩٦ انظر: أحمد مصمد البومس الانزياح وتمدد للمصطلح، عالم الفكر، الكويت مع ٢، ٤، مارس (آذار ١٩٧٧) ص ٥٨
- ١٦- منذر المهناشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص ٧٩ والمزيد انظر: إبراهيم خليل: الضفيرة واللهيب منشورات لسانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ومحمد عزام: التحليل الأسبسي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٤، وزيادة في الاطلاق: فايز الداية: جماليات الأسلوبية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٠
- ١٧- المهناشي: السابق ص ٧٧
- ١٨- إبراهيم خليل: أمين شتار (مراجع سابق) ص ٤٢
- ١٩- الشاعر والأق ص ٧١
- ٢٠- السابق ص ٤٩
- ٢١- السابق ص ٥٥

- ٢٢- السابق ص ٥٦
- ٢٣- السابق ص ٦٥
- ٢٤- السابق ص ٥٧
- ٢٥- السابق ص ٧٨
- ٢٦- السابق ص ٦٩
- ٢٧- السابق ص ٩١
- ٢٨- نفسه
- ٢٩- السابق ص ٤١
- ٣٠- السابق ص ٥٨
- ٣١- السابق ص ٥٩
- ٣٢- السابق ص ٥٧
- ٣٣- السابق ص ٧٥
- ٣٤- السابق ص ٦٨
- ٣٥- السابق ص ٥٥
- ٣٦- السابق ص ٦١
- ٣٧- السابق ص ٦٩
- ٣٨- السابق ص ٧٥
- ٣٩- السابق ص ٩٢



الرومانسيون في الشعر العربي الحديث

من المتلقين ويعرف حاجتهم الى السرد فيحثهم على حمن الاستماع ويوج لهم بأسرار اللسة وألماب القمن وتجنب الخيال ومرة الواقع وغموض الآتي من الزمان، وهو ما فتن يمزج السبر ويمدحا سيرة واحدة، ويراج بين سيرة الذات، وسيرة الجد الأول، وسيرة الأهل، وسير الوطن. وما دام الحكمى مركزاً على المقام الأول الذي يفوص في الذات، فإنه لا يتجاوز مستوى الإنباء بتقلبات النفس وألماعها، لكنه بمجرد التحول الى سيرة الجد فإنه يكثر من سرد الأساطير والخرافات على أنها كرامات حظي بها الجد الأول في مقام الولاية وسعادة الواصلين المتعبدين بذات الحق، تظهرهم عجائب المعجزات هي من خلق الذاكرة الجمسية وخيال المرید والأحفاد. وما بالمهد من قدم، وما ان يتحول الكلام على سيرة الوطن حتى يكثر استعمال مصطلح الملسمه فيقول الراوي: «اليوم تسبح أعظم ملاحم المصبر، هالكون نار وضياء» لم يضيف متفنياً، «لأنتملك يا سيرة الوطن، فأجعلك ملسمه الأجيال القادمة» (ص ٢٧).



وإن ما يربط بين السبر الأربع، سيرة الذات، وسيرة الجد الأول، وسيرة الأهل، وسيرة الوطن هي بذات الملسمه التاج والخنجر والجسم، وهي ليست اللمبة الملك والسيف والشووه، ثلاثي يشق التاريخ في مختلف عصوره، ولا يشذ عصر الحسينيين عن قوانين هذه الملسمه فيلمب بأياته دور الملك ويلب القائم مقام أو صاحب الجيش دور السيف أو الخنجر، أما الجسم فجسد الرعية في استكانتها وتمردھا. يقول الراوي ممرهاً للملسمه، موضعاً العلاقات القائمة بين الأطراف الثلاثة، «هذه لمة التاج والخنجر والجسم فالسلطان ينشد المناورة والرياء تحسباً، ومصابح الجيش معذب بسيفه والجنود، أما جسد الرعية، الرعاع فاعزل حنباً... مستأثر بالأمر كله في احايين كانت... واخرى تكون (...)» وهذه فلول الفرنجة تجوب الاصمغ بينما تلعب صفره شاراتهم ونياشيتهم الذهبية تحت عنف شمس بحر الزروم» (ص ٣٢).

تجوب الانماء، وبأي الحسينيين ينفو... «وهذا أوان العنف، والنفس مزق دامي الأسلاء هلالهين بالخضب العسائي، ولأنشدن بالقول تنهراً، ولأنتملك يا سيرة

التاج والخنجر والجسد :

رواية تنظر في ذاتها

د. محمود طرشونة *

نشر صلاح الدين بوجاه رواية «التاج والخنجر والجسد» في القاهرة ولا ندري هل يمكن اعتبارها امتداداً لروايته الأولى «مدونة

الاعترافات والأسرار» الصادرة قبلها بسبع سنوات (انظر تحليلنا لها في مجلة «صمان» بعنوان «رواية الواقعية القوية عند صلاح الدين بوجاه»، العدد ١٠٣، كانون الثاني ٢٠٠٤، ص ٢٢-٢٦). أم هي نص آخر مركزة شخصية الولي سيدي فرحات بن علي العامري المقربي.



والمكان وذلك للحدود بين الأجناس الأدبية كما توظف شذرات من التاريخ القديم ولما من التاريخ المعاصر متمزجة تمازج الطريف والتليد، والموروث والواقد. في وجدان الكاتب وفكره. ومثلما تحول أبو عمران في الأولى الى أسطورة فاختلفت الاخبار في أمر نهايته، حيكت الأساطير ونسجت الخرافات حول كرامات أبي محمد في الثانية. كل ذلك والراوي يكاو يكون واحداً في الاثنين، يخاطب جمهوراً

فهو يبدو حلقة أخرى في سلسلة المتمردين على الطغيان والرافضين الانتماء الى «رعاع ملجمي الصهيل» كما يقول الراوي في الروايتين مد. فهي تحمل لهم نفس، وتعيد شخصيتين متشابهتين شخصية أبي عمران سعيد وشخصية أبي محمد فرحات، وتقومان على الاسلوب نفسه في توظيف الثقافة التراثية واشكالها السردية، وانتشافة الحديثة وما تحمله من تشكّل للزمان

الأهل، فالوطن من الكلام مستكة
والزكرياء (ص ١٣٧).

وهذا ما يجعل مجموع المسير سيرة
خيالية واحدة «فصاحب المخطوط لا
يهجر عاداته القديمة أبداً، تقبّيه تارة
يحذرك من نفسه وطوراً يسوق أخبار جده
الأول وأجداده أجمعين، وطوراً ثالثاً يبتذل
بالقديم من ألبانها، وهو في أحواله جميعاً
يتخطى المشهود نحو الخفي المنشود عسى
أن يخلق ذاته إذ يمسيد بناء أخبائها،
وعسى أن يكتب سيرة خيالية جديدة
لجده وللحلوك الذين عاصروه وللإيات
التي عرفت سياحاته.. وبذلك تبرر كل
الارتجاعات وكل الاستباقات وخاصة منها
ما يتعلق بملوم العصر عندما يتحدث
الراوي عن أصحابه التحليل النفسي

ويوضح أنهم «ما ظهروا بعد وما دونت
آراؤهم في الأحلام والكوابيت و الرؤى
وانفلانات الجنس والحرب والمسلطة،
(ص ٦٥)». ولا يضيره بعد ذلك العودة إلى
عصر الفتوحات وتضمني الكاهنة وجهها
للفتح الإسلامي والرواية بهذا الجمع
المعيب بين عصور مختلفة وشخصيات
مختلفة وأمكنة شتى لشبيهة بصندوق
عجب أو بالأحرى صندوق الأسرة التي
تمثل سيرتها بكذا هاما في مجموع
السيرة. يقول الراوي عن محتويات هذا
الصندوق المعيب الجامع بين الأشياء
المادية والأحداث المعنوية والمواجد:
«صندوق الأسرة مليء ذهباً فضة وخيراً
وشراً مكتوباً ووجدت كثيراً.. فافتح
الصندوق لتفحص دوراً وأودية وتيناً
وشموساً ونفح بهجر. وافتح الصندوق ثر
ناراً ولحماً وبراً وحطلة وذهباً وخصام
قبائل» (ص ٥١).

فمن جد هذه الأسرة التي ورثت مكانته
وشيثاً من خصاله؟

إن السارد نفسه غير متأكد من حقيقة
هذا الجد الأكبر الذي يسكنه ويستنطق
«قوله وجوده كما يقول: «ولا يستطيع
منه فكاً.. أكان صوفيّاً ثائراً رافضاً
لأغلال سلطان الحسينيين؟ أكان من
درويشي الحضرة أم من مبدعي مصابحات
جديدة لأيام ما أورقت بعد، أم رحالة أزيلوا
عبر مقامات الآليات وتذوم الأصداء
البعيدة» (ص ١٤).

إن مسيرته التي بدأت منذ ثلاثة قرون
ونيف هي وحدها المكفلة بالجواب، فهو
يعتبر بية المغرب إلى أفريقية والقهروبي
بالخصوص، إذ جاء رضيعاً في قاطلة
قليلة العدد من السامقية الحمراء ووادي
الذهب عبر المغرب والصمراء الكبرى.

وقد بدأت علامات الولاية تظهر عليه منذ
من الرضاغة في رحلته تلك. وهي جملة
من الكرامات أحصيناها فوجدناها لا تقل
عن لماني كرامات لعب الخيال الشعبي
دوراً هاماً في نسجها كما سلّم خيال
الكتاب في تصخّيرها وتبريرها من
الأساطير والخرافات من الاعتقاد بأن
الخراسنة حق وإنها لا تقل دلالة عن
أحداث الواقع. فأولى الكرامات تجلّت
وقت هاجم قطاع الطريق القاطلة وسطوا
على كلّ ما تحمله النوق من ذهب وأواني
وغيرها. ولكن «ما أن أرسل الرضيع
المبارك صراخه الحاد المتفاني الذي
الضغف له الكف حتى أبهرت المتاع
الأواني والقرش التي انزلها للصوص
عن الدواب تعود إلى مستقرها طائفة من
الفضاء. ها هي تتبرك إياكها وتغلت
عائدة نحو ظهور الجهاد والنوق. قضمنا
ذات عجب وغرابة وصهيل» (ص ٨٤).

وهي هذه الرحلة نفسها ظهرت كرامة
ثانية. يقول الراوي: «وتهيأتنا لمفادنة
الكهف وقد أسقط في أيدي اللصوص.
فلمست جيبها من ريع هبوب ذات ولوة
والنق ورواء. ثم أشتدت الريح وتمغضت
على جماعات من خفافيش المناور تقذفنا
ومثل سيرتها بكذا هاما في مجموع
من جرح أو نعوه فيها عدا الصبي
الرضيع إذ بدت لدى جيبته دائرة دم
قانية فاصبح يذعى حينئذ إلى ذاك
الفرقة».

ثم واصلت القسالة رحلتها إلى
القيروان. وما أن وصلت حتى ظهرت
كرامة أخرى منسجماً رؤيا الباي الحسيني
فلما نشق رمال الصمراء أعلنت فيها
السيوف، فجعل المراكفين والحكاك لتصوير
الرؤيا فهاجموا على أنّ الفلك رمز للقاعة
القائمة من السامقية الحمراء ووادي
الذهب. فيقرر الباي استقبالها بالرياحين
لكنه يبطئ ثمة الاستيلاء على ذاتها.
فيهمج القائم مقام على القاطلة لافتكاك
خيراتها ونهبها وفيها الولي الرضيع
وارتمى الرجل كله، ثم انفلت نحو شهاب
الجبل فولج السيل المروبي الخفية،
فأسقط في أيدينا وأيقنا أن الناقلة قد
اصابتها لولة. وما هي إلا اللوحة من زمن
حتى بدأ يسمى جيلنا، فالمرضع أضحت
عجوزاً والرضيع غلاماً قد أخضل شارب
والمدار. ذي أساطير اسرقتا فلهما إلى
من أحكم لديه فيمئتي بين الصواب.
عند ذلك فكر صاحب الجيش في
إغراء الفتى الياقح بالنساء لكنه يتطعن
إلى الحيلة ويرسل نبوته الشهيرة التي

نقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل، صعد
الجبل وصاح: «أرى أقواماً من وراء البحر
منطلقين ولدينا المال أراهم يركبون
حصوناً يميزون الجنود، ثم ذكر خوف
الباي وتواطأ صاحب الجيش مع الأعداء.
وبعد ذلك تصدق نبوته فتهمج فنزل
الفرقة».

وبسمعة عامة فقد عاش الولي طفلة
حياته في صراع دائم مع التاج وخناجره،
وتواصل «لصراع حتى بعد مماته. فقد
«انقض وني العهد على الوسط والجنوب،
انتفض جراداً أصفر غريب الأزوي ولا بديل
للدفع غير السلاسل وغير الجلد،
(ص ١٥٠) لكن «طلب الجند البئر يشدون
أهلاً، فيفيض الماء وما كانت البئر بعافر،
قال الجند: «سأخرا من مسجود الجند
وركوعهم لجند من توابيت الغابرين: ذا
الشيخ اسركة يطردنا، فلهما إلى فئته
تترك. ونتم العتبات فهو على الغفو قدير»
(...) فانتضت الكوي حولهم من كلّ صوب
وارسلت عربيات سوداً ذات نطق فسمعت
عيون وجدمت وآذان. فالتقوم
مروّعين أذن، والدماء منهم غزيرة
وسلورهم ذات وصيب» (ص ١٥١) وقد
دعا عليهم الشيخ فاصمهم الولاء الباكي
ويضي قسامه درعا على الجية من قاتل
المجور والباطل في الحرب العالمية الثانية
«لكن الفعل تخموس برداً وسلاماً ظاهر
الضريح. ولكن الموت الأحمر أضنى ذاك،
أيض رقرقا هو الحياة أو هو صنو النعيم
الذي وعد به المتقون» (ص ١٤٩).

وأخر خرامة نسبت إلى الولي فخرجات
بن علي، لمامري تتسلق بإنشاء القبة
والضريح. فقد ظهر لكبير البنائين في
غفوة له جاكك له مساعدته على بناء المقام
«إنا مسو، عكمك تثبت اللبنة تنفلي أنامي
تثبت من خيراتي الكثير» (ص ١٥٢).
تلك بص كرامات الشيخ الأكبر فدهما
الراوي كما سمعنا من أفواه مرثديه وأهله
وقد زالت الحدود بين أذهانهم بين الواقع
والخيال.

الكتابة تتطرق في ذاتها

إن رواية «التاج والحجر والجمد» نص
ينظر في ذاته ويطرح على نفسه وعلى
المتلقي أسئلة الكتابة وغاياتها وأشكالها
فيجمع بمصطلحات السرد وفنون القلم.
وقد شغلتها من بدايتها إلى نهايتها حرقه
السؤال. لمن تكتب؟ ولم تكتب؟ وكيف
تكتب؟ ثلاث قضايا من صميم الهموم
النقدية تجد أجوبة لها داخل النص
بكفنيات شتى.



لن نكتبه ذلك هو السؤال الكبير الذي يطرحه كل كاتب على نفسه وعلى غيره تصريحاً أو لملحياً. وتراوح الجواب بين طموح اكبر يتمثل في توجيه الخطاب الى عامة الناس وطموح ادنى لا يتجاوز فيه الخطاب نفس الكاتب. وكلامهما وهم وخطيل يبلغ درجة الحمق في نظر الكاتب. فقد اصابه الدوار عندما تصور ان يكتب لناس الاسواق وطلبة الجامعات والقومة على الجرائد اليومية، والنساء في بيوتهن، والزراع في حقله والتاجر في مكنمه (ص ١٥). ولما فكر في ان ينهي توجيهه على الكتاب «جبل قد مضى وذهبت ريعه او «جبل لم يأت بعده رأى في ذلك نفاقاً وكذباً على نفسه وعلى غيره، فهاخذ الطموح بتحقيق شيئاً الى ان يقتصر على «دفع القول الى من يعيطون به» (ص ١٦). ولك نظره واقعية تقرا حسنا لواقع القفارة في مجتمعاتنا ومحدودية الاقبال على الكتاب في عصر ينج بانصاف المثقفين والنامثقين وتطفي فيه الصورة والصوت على كل ما سواهما ولذلك يولي الراوي / والكاتب اهمية الى من تبقى مستمداً لتلقي خطابه فاعتبر في روايته السابقة «موتة الاصراف» والاسرار ان النسل لا يتكلم الا بالقرائن ثم انكر هذه العلاقة المضوية بين الكاتب والمقبل بعد ان ذكر بها في قوله: سبق ان اعلمت ان اكتمال لي الا فيكم. لقد كتبكم القول وربي...» (ص ١٩). ثم صاد ثانية الى هذه العلاقة التكاملية فتابتها من جديد «واني لأطلقها الصاصة جلية هزجا، موتة بصغات انصابت: فلا اكتمال لقولي الا فيكم. فما فتئت ادعوكم فلا تكونوا كمن علم الذكر وكذب به. ان ما تأتون لنظنيهم» (ص ٦٨). ولعل هذا هو الموقف النهائي للراعي للقرأة السليبة التي لا تساهم في انتاج المعنى وتحديد الدلالة، وبذلك يكتسب المثقل اهمية كبرى، فلا يساهم الراوي من مخاطبته بين الفنية والأخرى لجلب انتباهه او لتعريضه على التفاعل مع نفسه على هذه الصورة: «الا هل تكونوا منتهين جميعاً، فانقرض اقتضاس ولذة سيد، فلتقتضوا الاسماع، انه تجارنتا لؤلؤ كلام وصنى وروعة قصص وانتظام اشعار. فقد نفقت سوق القول وما هفتنا لكم مذكرين» (ص ١٧).

لم نكتبه ذلك هو السؤال الثاني الذي نجد له جوابين واضحين داخل الرواية: الأول يشيخ ان الابداع هو الوجود، وان الكتابة تنقش لذات، وان فيها اكتمالها.

يقول السارد: «انما انا ممن قول له فيه اكتمال وجوده»، ويضيف مشيراً الى وظيفة الكتابة في تجلية الذات والتأمل فيها «انما انا نص يتأمل ذاته، ذلك انا». وقد سبق هذا التصريح تعريف مماثل لحبسه: «فيحياتي سيرة وحكايات وقصص وروايات خيصال لم تكتب بمد. لكننا لم تؤذن بانطفاء» (ص ١٨) ثم يضيف معرّفه هذه السيرة ومركزها على علاقاتها بالماضي والمستقبل في الآن نفسه تلك سيرتي اذ تورق وتقلب الاخضرار. ما هي الا ابحار في الآتي نحو مضارب القرن الضام وميلاد ذكرى حاضر وماض ماغ ذهباً يمد وما اجتثا من الذاكرة» (ص ١٨) ذلك هو الجواب الاول، الابداع هو الوجود، وهو الكينونة والصيرورة.

اما الجواب الثاني للسؤال الكبير «لم نكتبه» فإنه يتمثل في لذة القول. يقول السارد في حديثه عن سيرة الفتى لذة القول (ص ١٢) ويميها بمعارات اخرى عندما يخاطب المتلقي ويوصيه الا يحاول فهم كل ما يقول والاكتفاء بظاهر القول زاعماً «ان لهذا النص اساطيره وخرافاته التلمية منه والآلية اليه» ثم يشير على كافة المثقفين بهذا الرأي: «أرى ان تستظمو للذة الرواية ومهدمة القنن ومتممة السرد...» (ص ٤٦).

الا يدفعنا هذا الاقتصاد الى التساؤل عن معدنية وظيفة الابداع. فكانه حسب هذا التحديد ليست له وظيفة فكرية ولا اجتماعية ولا غيرها. وقد رأينا دوماً ان لذة النص ومتممة الفن هما أهم شروط الكتابة. لكن هل يكفيان وحدهما لإعطاء الابداع منزلة راقية تؤهله للقيام بأي دور في بث الوعي مثلاً ذلك هو السؤال الابدي المتجدد.

اما سؤال «كيف نكتبه» فقد شغل حيزاً هاماً من النص الروائي وعاد اليه السارد مرات عديدة متحدثاً تارة عن لعبة السرد، وطورا عن حركة السرد، وطورا ثالثاً من تمازج الجنس الادبي وعن لذة الكتابة. ففكر في ما تعلمه وعلمه في الجامعة من قضايا النقد ومصطلحاته وتطهير للمعنى والمعنى والمفنى فراه ان تبني كل ذلك دليل على مناجاة البيتئين. فلا بد اذن من تجاوزه الى البهسج عن صنيغ مبتكرة (ص ١٧). وظن انه وجدها في التركيب والانفاط الترافية الموحية، الا انه تقطن الى الاسراف في استعمالها فربط في «التخفف من حمل القرون» (ص ٣٦). ولجأ الى توظيف الاسطورة والخرافة لكنه شمر ان المتلقي قد لا يبرقه امر الخوارق

او لا يقبلها عقله فاضطر الى التبرير ووضح «انها جميعاً من مقضيات حركة السرد ومن متممات الاحداث» (ص ٥٧) وهذا في نظرنا تصور لطيف لحركة السرد يقوم على المزج بين الواقع والخيال وهو ما يتسع له الجنس الروائي اتساعه للجمع بين الشعر والنثر وقد عمد اليه السارد في مواضيع من الرواية بل نظر له داخل النص في قوله المولود: «وقال في باب الشعر لم الرواية؟ ثم قال: ما جدوى التسميات والادعاء؟ ان هذه الا الام صاحب المخطوط في نفسه: «ادخل هذا اصحت عبثاً على اولئك الباطرين بعين واحدة، فماذا من نظر صاحب الكتاب، ثم غاب ساعداً عن ذاته واردف: الا يكون هذا من قبيل جديد القول القديم؟ يساجل البعض فيهتتون جازمين بان هذا من قديم الكلام، ومما يؤرخ عن عصر المدونات، وقبل ان يبادره صمته غفغم، فلتتدخل الدوال والمداخل، وليردف المعنى المبني وليتعلق الحدث والقديم. ان في ذلك لنا لحياء» (ص ٤٢).

وهذا في الحقيقة برنامج سردي متكامل يدل على وعي عميق بقضايا الابداع والكتابة الروائية فبعد الخروج من المسالك المبدية ومواكبة مستجدات العصر دون اهمال مسألة الخصوصية والقطع مع الموروث الثقافي.

بقيت مسألة لعبة السرد وهي من اهم مقومات الفن. فقد رامها صاحب المخطوط في داخل الزمان والمكان، ولا تخلو اية رواية حبيشة من المناب القنن، وربما اعتبرها النقاد مؤشر اختلاف بين رواية واخرى ودليلاً على مدى مقدرة كل كاتب في التصرف في المهدوم من الاساليب والشكل. يقول السارد: «ان صاحب المخطوط هذا لمصعب، بدعوكم لتسمعوا عنه فإنا هو برهصت بتدخال الزمان والمكان، واللؤلؤ والنهار، والداخل والخارج، والماض والمضد، فخير له ان يكف عن هذا او خير لكم ان تقتنوا من حوله.

ما انا اكتشف خفايا لعبة السرد لديه وأمل ان تحفظوا سرّي... الى حين».

وهذا كله في الحقيقة استفهام عن مقومات السرد يعتبر عقيداً اذا لم يركز على رصيد ثقافي متين، وهو ما لم نفلح منه رواية «التاج والخنجر والجسد».

* دافد واكاديمي من تونس.

بناء على رغبة
المثقفين نخب
وإستثمار
آرائكم!



يلتزم الشاعر «أبو دومة» رؤية واضحة لهمة الشعر، وهي تحويل العالم وتفسيره، إنه كما يقول «بريتون»، «قوة تحريرية ورصدية سلاحها اللغة»، لكنها ليست تلك اللغة الفاضلة التي تقيم حدوداً بين الجمهور والشاعر، وتقطع صلة التواصل، بل تلك اللغة التي تشف لتكشف دون أن تتعري وتتسطع وتندو وسيلة نفعية لأنفسهم، أو تدور في فلك المؤلف من المفردات والتراكيب الموروثة والبنى المتداولة.

يعتمد الشاعر «أبو دومة» إلى تجديد اللغة عن طريق تفريغها، فلا يحاول أن يوجده لغة في قلب اللغة، أو يخرج على قواعدها، وطرائق تركيبها، وإنما ينطلق من إيمان راسخ بأن اللغة المصرية لم تستنفد كل طاقاتها الشعرية، فأولئك الشعراء الذين يمسدون إلى الميت بأصولها ودلالات مفرداتها وطرق نظمها، يدفعهم إلى ذلك المجز والجهل بأسرار العربية.

ومن يقرأ ديوان الشاعر «محمد أبو دومة» (أتباعكم فأسافر فيكم) يقف على تمكنه اللغوي وبحته المستمر عن مفردات جديدة لم تطلها أقلام الأدباء، ذلك أن التحديث اللغوي لديه لا يقوم على تحطيم دلالات اللغة أو الميت بيناها:

بلاد توجع للضيف نار
القرى
ثم تشوي الرحم
إذا الناس هبوا تخط
إذا الناس غطوا
تثير اللفعل
تبيح الحظائر المضي
وقبل المواعيد تمرى
ولا تحتشم

فالشاعر يختار من اللغة أفعالاً وأسماءً وصوراً وألواناً من التشايل حديثة، فيإذا النص يبدو كأنه خارج اللغة المألوفة وإن لم يمتد حدودها وشروطها، فالأفعال: توجع، ونمط.

«أتباعكم فأسافر فيكم»

قواعد تبديد اللغة وتفريغها

عبد اللطيف الأرنؤوط *



أبو دومة

نشر الشاعر

المصري «محمد أبو دومة» في سعيه إلى تحديث الشعر بخصائص يتميز بها، فهو يختلف عن الشعراء التجريبيين الذين أقبلوا على كتابة الشعر الحديث دون أن يتهيأوا له بثقافة نقدية عميقة. فكانت محاولاتهم فوضى وجهلاً لأسرار اللغة والسيطرة عليها، وإساءة إلى تجسرية الشعر الحديث.

مازجك الله دمك

جذبت من الجفنين الأرق الراجف

نشأت من الأدران.. يدك

أغمدت السيف.. تدرعت قميصك

ثم توددت فعالمك.. نمت

وحراسك..

ضعفاً.. قويت

وجوعى.. أضعفت

ويستعبر صورة «عنترة» من التاريخ

ليعبير عن حبه لوطنه، ومساناته في

مقبره ليطفر بقاء الوطن المحبوب، كما

ناضل «عنترة» لكسب قلب «عيلة»:

مهر عيل التقرب والكد

مهر عيل.. النصب

فب..

زويتني بأدمعها المستحثة

فأشاقب البرق في..

تقيأت سيهي وأسرجت مصري

الفتيت الرياح المجهيل

وينفسي تدرت بالمعهد

رحت..!!

أشال.. أحط

أجار.. أجبر

أعفا وأبطش

وكان الذي لم أرده

وكان الذي آس الاشراب

وها أنا.. جزت هول المفازات

جئت بالنوق من كل حذب

حمرها البيض

سودها الفخر

زرقها الصفر

يا.. كم تكبت قولاً ولقياً

سقتها في بلاد ترى الله عشقاً

وهكذا يرمز بمشق مجنون ليلى الى

عشقه للوطن الذي تولى عنه، كما تخلت

ليلى عن المجنون، وتزوجت سواء، ولا

ذنب له الا انه شهر بها وبجبه:

اذا جنيت على ليلاك

.. كما ليلاك عليك جنت

حُذِرَت من الوصل.. لتهجّر

تقترن عملية التحديث اللغوي عند الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا برسائل المصري التي يعرض خلالها تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة.

كلمات قليلة تترك للقارئ مشاركة الشاعر في تجديد العلاقات اللغوية التي تربط بينها، وإيقاع خارجي يعتمد على موسيقية اللغة: (دم، دم، ديم) مع تكرار حرفي التون والميم اللذين ينفثان من الصميم (أراضين، نقيح، سن، اهم، دم، سمساوات، ملمات..) على أن أبرز جوانب التحديث اللغوي يتجلى عنده في الاعتماد على المصادر اللغوية التي تدل على حالات نفسية مجردة. وأكثر هذه المصادر مما استخدمه الصوفيون في التعبير عن حالات الكشف الإلهي والتوحد والحب مأل: (الابتلاء، الذود، الارتقاء، الانتظار، التشتت، الوجد، الاعياء، الامان، الاغتراب، العشق، وحدة الانكسار، مذاق المذلة بالبدال، جرة خوف، شهوة ضعف.. و...).

في هذه المصطلحات والرموز الصوفية التي يستخدمها الشاعر أحالة على الموروث لتحقيق الذات، والبرهان على رغبة الشاعر في أن يعيش زمنين: الماضي بروحانيته، والحاضر بواقعيته المصارخة. الماضي المتأصل فيه، والحاضر الهارب منه والمفترب عنه، ويجسد هذا الماضي في رموز ومرايا وأقنعة عربية إسلامية منها ما يتضمن بمفهوم العدالة فيستعيد سيرة الخليفة عمر بن الخطاب.

حين حكمت.. عدلت

أمنت..

انسكب الدفء بمساحة قلبك

والأسماء: الحظار، ونار القرى. هي من الموروث اللغوي الفصح لكثافتها تقتضي دلالات جديدة في إطار النص.

تسريب اللغة عند الشاعر يتم باستخدام كلمات بكرة، لم تستخدم من قبل، حتى يضطر أحياناً إلى شرح بعض المفردات. فقد استخدم المفردات والسمابير لم درن، الندعة، الأركن، ليسبح، خن (بدل فن)، الحلابيس تنني (الاباطيل)، والأفصال (لهوج، تزحول (بمعنى تحرك) والجعط (بمعنى الضخم).

فالشاعر يغري القارئ العربي بالتمسك بالتراث اللغوي واكتشافه، ويرده إلى الموروث الثقافي، وهو جزء من هويته التي يجب أن يعتز بها.

وتقترن عملية التحديث اللغوي عند الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا برسائل المصري التي يعرض خلالها تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة، فنحن أمام نص مغرب هو من اللغة، لا من لغة العصر: (فحسبك ربحاً أثر فيه العزلة، حبذا أضعف مرتبة لثامان وما سكتت جصرة دمه.. عاد يرأسل مولاه المتربع فوق شهبك الناس، يناشد ديمومة ندخته أذا بالإنهتان).

هذا الغراب والتغريب اللغوي، يردنا إلى عالم لغوي جديد وطريف، ويشعرنا إلى ما أبدعه اللسان العربي من بيان، وكأننا أمام لوحة من الصفيساء العربية، الزخارف فيها تتصالب، والجهود التي سيبدله القارئ للفهم، ينصب على فهم الرسالة اللغوية أكثر من تحليل غموضها، والتعمية هنا تخدم المعنى ولا تجوز على اللغة.

ومن الأساليب التي يستخدمها الشاعر «أبو دومة» في تسريب النص الاختزال والتكثيف، إذ تكدو اللغة أشبه بمرمز برقية قصيرة تشف عما وراءها:

أقول الأهم

بكل الأراضين.. دم

دمم.. دم

بكل السماوات.. دم

ديم.. دم

غلقي لثجج ابتلازل

كن سن.. ارثم

«أقول الأهم بدمم.. دم»



جليها.. وما تلقع الرداء
وأفهم السياسة
قرأت عن فرسانها الأخبار
مثلما قرأت عن ديولها القذارة
أدري أمور الدين.. بعضها
وما أحل

وإن سئلت.. في القياس أضرب المثل
ناهيك بفراسي في القصص.. والرواية
وطول باع في الرثاء والهجاء.. والفزل
وهكذا كما رأيت

أجيد أروع الفنون والحيل
لكنني.. ويلاه -
الانحناء دعر
ويلاه.. لا أجيد دهن القبول
فمن ترى أعجبت؟
ومن ترى يؤد أن أكون له؟
لا.. لا أجد
ولم يجب أحد
الكل قد تخلى
الكل ينصرف

إحساس الشاعر بالغربة والنفي

ويخلط بين اختلاف الفصول
وينسى.. بأن الربيع له شجر
والخريف له شجر
غير ذلك الشجر
فالزمن عنده نهر يتغير من منبذه إلى
مصبه.

تغرب الشاعر «أبو دومة» عن وطنه
ومن المالم، وأحساسه بالإهمال، والعزلة
يدفعانه إلى بث شكواه والظلم الواقع
عليه، فهو يملك صفات بشر أو داعية.
لكن لا أذن تصني إليه.

إذا أخلص العارفين - بحق الحيارى -
إذا أطلعن الطامنين وأصغرنهم
فأسأوني

خنوا حكمتي وأرجعموها
إذا ممن جئنت بعقل
إذا من عقلت لحد الجنون
فأؤا هند باب فيوضي

ويملك الشاعر من المواهب ما يجعله
داعية لقومه، لكنهم أعرضوا عن صوته:
بواطن التاريخ قد وعيتها

هاجرت بوصلك
قيل، ألا تتروى بالتشبيب بها
إذا حديثك قد استغرى
حتى جازاك الطير نسيجك

ويستثير من التراث والكتب المقدسة
بعض أساليب الخطاب الشعري.. كقوله:
(والوجه إذا هث، وعسل العنين وما
قدس، والأنف النقش، وفهما البرعم أما
يهمس.. والشمرزة في نون المشمش،
والجيد الأملس، والرمسان إذا وشوش،
وقلب الليل إذا ما وسوس.. صهيل أو
الرمس.. عيل أو الرمس).

ويمارس سجع الكهان، ويحاكي تشيد
الإنشاد.. فيقول:

عرشي قلب حبيبي
عرش حبيبي قلبي
بيتي عين حبيبي
بين حبيبي عيني
حرمي هند حبيبي
حرس حبيبي هدي

ويستخدم الشاعر مصطلحات تراثية
عربية وإسلامية كالقامات والقصائد،
وأن أعمال الأمر تحتل مكاناً كبيراً في
أسلوبه، وفي وصاياه للناس (أحفظوا،
افندوا، كفكتي مقلة الشمس، اطمئثوا)
وتدرج الترموس كلها في زمنين. تعبر
الأفعال الماضية لديه عن تقرير الحقائق،
وأفعال الأمر عن الطلب الذي يتجه إلى
رفض الواقع الراهن والتعلق بالمستقبل،
إلا أن الأزمة عنده ليست حسيقة
مصددة.. هي التاريخ، فالزمن يقاس
بمشاعر القلب. ومراحله.. اغتراب وبقاء
وتحول أو جمود عند منزلتين، ولكل قلب
زمان:

آه.. دعيني على القلب
حذرتك محن الوجود
تعمقته كي يظل ببر الأمان بعيداً
فعاهدني.. مقصداً بالجراح التي شوهته
السنون
ألا يجرب نهرأ جديداً
ألا يغامر في أي بحر
ألا يرى القد أمساً

«أنا محمد فاسافر فيكم»



أتباعك
فاسافر فيكم

شعر محمد أبو دومة

يتبعهم البلاء

فلا البقاء نجا ولا بالهروب مفر

لكن اغتراب الشاعر يعزّز اتحاده
بالوطن، وتوحده به كما يتوحد الصوفي
بخالقه، فابتناءه عنه أثم كبير:

اتجيش بالصبيحة العُسر في شح حال
البقاء

فينفرد الورود في شطحتي

انصحب.. اشرب صوت المؤذن

ابواب كل المساجد

ذعر الإسماع.. حيث المراكيب بالية

الانتظار

اتمنن

لن استطيع التملص

♦♦♦

اصابعكم ان ما كل مصر بمصر

تناثرنا في ارضه المستبدة

قلبا ترأرق في خفقة الحزن والوجل

المستطير

ابتلته الطفولة بالعشق

كان يتيمًا فلما طمبوه

كل ممسا اذا وادته الوسادة عن نفسها

ذاب وجدا

فظن ان الرجوع فناء

ويقع الشاعر في معنة الترجيع بين
المفرزلتين، بين التسفرغ عن الوطن أو
التفاضي، فليجأ في معنة الصراع إلى
شيخه يمشي به، والشيخ رمز للأب
الناصح:

كن دنا وادق فيك خمورك

واهربها توأ لتفريق منك

لا تلجئ شيطانك أن تزيين مرسة

لسوى سفن رفعت

الوية الحب.. وتبنت ما دون

لكن عشق المفارقة، ونزوة الرجيل
يبدنهان إلى التقرب، فيضرب في الأفاق:

اغرائي مشق الأسفار.. وما بالأسفار

ضامتهك وركبت الغربة.. أوغلت بها

هي بلدان وبحور..

الشاعر في رحلة

تفرده وتصوفه يصف

حالات كشفه

الصوفي في علاقته

بالوطن، تتسع أفاق

الغربة، فيتقرب مثلما

تقرب الوطن، وتتقرب

لغة النص بمقدار ما

يبينه وبين الوطن من

تباعد ونفي.

شعر يوقف الزمن ليصور الهيئات
الهاربة على طريقة الشاعر «بروست»:

اه.. لو لم يخطر الكون بعيد الآن

لكي لا نفتقد اللحظة - اه

وهي «المقامات» يتحدث الشاعر عن
قلبه الذي تعلق بحب الوطن والإنسان،
فشقي وتعذيب، ونهاه عن ذلك المشق
فلم يرتدع، وصمم أن يثأر بعيداً عن
وطنه وعالمه ليستريح من مرارة عشق ما
فيه إلا المكابدة،

حين ارتحلنا وقلنا هربنا من العشق

يا وطني واسترحنا

نفضنا من القلب ثقل الندوب العريقة

كف تشيع الضلوع

فلا الناس كالنفس

ولا الأرض كالأرض

لا جمل الابتسام، كجراته

لا.. ولا اعين يسكن الدفء فيه

مثل التي تقضم دموعاً

وراء غلاف البرودة

فالشاعر معذب أن اقام أو رحل، ولو
بكل جلده باخر، ولونه يلون، ولغته بلغة،
فهو شاعر والشعراء يتبعهم البلاء أينما
كانوا:

إلى حيث يرحلون

ترافقهم لمة العشق

اسلمه إلى لون من الصوفية الوطنية،
فهو ينوب مشقاً بهذا الوطن الذي نقاه
وتكر له، كما يطمح إلى أن يتحد به
ويرقى بحبه.. كما يرقى المريد في
درجات التصوف إلى المطلق.. ديوان
الشاعر كشف متدرج لهذه المراتب
الصوفية في حب وطنه، بدءاً من زمان
الحبة بين الوطن والمواطن في الماضي
البعيد، وتدرجاً إلى جمود الوطن
والارتقاء في أحضان القسم المادية،
وتكره للمثل بعد أن استباحه أعداء
الإنسانية.

والشاعر في رحلة تترده وتصوفه
يصف حالات كشفه الصوفي في علاقته
بالوطن، تتسع أفاق الغربة، فيتقرب
مثلما تقرب الوطن، وتتقرب لغة النص
بمقدار ما يبينه وبين الوطن من تباعد
ونفي، ولن تتم الراحة والمكينة إلا
بالوطن الذي ينشد الشاعر ويخشا، فهو
حي ميت والوطن يحيا عند موته
ويتجمد، والنص الشعري يعلن عجزه
وموته في رسم مشاعر الاغتراب.

ويجهد الشاعر في أن يربط بين
قصائد النص في وحدة كاملة، نلاحظ
ذلك من تقسيمه إلى فصول هي أقرب
إلى تدرج حالات عشقه الصوفي للوطن،
فالرابطة بين النصوص وأقسام الديوان
خفية لكنها مدروسة ومصممة،
فالقصاصد موزعة على خمسة أقسام
تبدأ بالفاتحة وهي أبيات أو شطرات
محدودة تمرر الواقع الراكد للوطن،
والواقع الفني للشعر الموزون الجامد
والترتيب الذي يشبه قرع الطبول:

دائرة من خشب

جلد غير

بعض ريح وقرع، فقرع

يخرج الصوت فجلاً.. مهيباً

ويزداد حين تضخم

حجم الطبول

فاحفظوا واقتدوا

هكذا لفتنا الحكايات

عن الف غول وغول

يمتد الفاتحة مدخل للقسم الأول
الذي يتحدث فيه عن علاقته بالوطن
يستلهه بقصيدة نثرية يوجهها للام
الجديد، وكأنه يستهل بها تطلعه إلى



أشرفت سفي

وهؤلاء الذين كسبروا عزة الوطن،
يريدون منه أن يقطامن، لكنه يرفض
الخضوع ويؤثر النقي والعذاب.

ويصور الشاعر «أبو دومة» في القسم
الثالث من قصائد الديوان آلام الغربة
النفسية، ممثلة ببيكاثيات يرثي بها والده
نبح الحكمة، أو هجاء يوجهه للذين باعوا
الوطن، فلا يملكون اليوم قدرة الدفاع عن
الشرف المستباح، فهو يرفض التطبيع
الذي نهجه دعاة الصلح مع العدو، كما
يرفض أي مساومة أو صلح.

وتتوالى قصائد الاغتراب في مجموعته
الشعرية، ويشيع فيها أحمال الأمر التي
يتوجه بها الشاعر الى نفسه وقراءه
لتوصيهم بواقع الوطن المتردي... ويختتمها
بجوار بين السلطان والاعرابي يرثي فيها
استبداد السلطة وجورها وأعمال
الجماهير، ثم يتحول في النهاية الى
صوفي عاشق يقصد الحب ومكابدته...
ويذوب في المحبوب معتمدا على قصص
الحب الشرطي في التراث، ومصائب
الماشقين، وما بين المحب والمحبوب من
تباين في الرؤى تمكس تباين ما بينه وبين
الوطن المستباح والمشوق.

وهكذا تبدو الحداثة عند الشاعر
«معمد أبو دومة» ارتقاء بصوفية مرتبطة
بالتراث، إذ يقود الحلم إلى أفاق القلق
والاستسلام للمشاعر، وتجاوز المعرفة
الذنبوية إلى التحليق فيما وراء الواقع
بحسب عن الثاني المطلق عبر الشامل
الوجداني، والتجهد ومناجاة النفس.

إن لغة النص في شعره لا تقدم حقائق
مهرقية بل حذسا ذاتيا، فهو يقول كل
شيء ولا يقول شيئاً، لأنه يقف عند حدود
الذات وتطلعاتها، ويستدير من التراث
الصوفي لغته وأساليب التعبير، ويستخر
ميتافيزيقية القصيدة لشحنه تعبيرا عن
المشاعر الوطنية والقومية بما تملك من
قوة التأثير وحرارة الإيمان، فالشاعر يمد
مجدداً في وسائل تراثية مألوفة لدى
القارئ العربي تؤثر فيه... وتخدم قضيته
الوطنية.

* كاتب من سوريا



توسد نون السيوف

إلا أن الشاعر يريد أن يكون فائراً، ولا
يقف عند حدود المحبة:

مارق من تخلى

رايع من هلك

محنة العاشقين... يا رية النهر

والذا واحد من جموع أظلم هيء لحظك

ولاني رايتك ثمتنتين.. ارتجفت

ولاني رايتك تزوين... صحت

ولاني رايتك منهشة للمرابين

تغفو الحداثة عند

الشاعر محمد أبو

دومة، ارتقاء بصوفية

مرتبطة بالتراث، إذ

يقود الحلم إلى أفاق

القلق والاستسلام

للمشاعر، وتجاوز

المعرفة الذنبوية إلى

التحليق فيما

وراء السواقيع

كنت تحترني منها
واليها تدفعني
فلأنا المشتكك المملوب
السائب
والحاضر والغائب

وفي القسم الثاني من
الديوان، وتحت عنوان
(قصائد) ينقث الشاعر ما
بقليه من مرارة الغرير عن
الوطن، ويلاشد صحبه أن
يشترى ورقاً أو يسرقوا
ورقاً، ليكتبوا اليه في
غريته، وينتظر الرسالة
لكنها لا تصل، فيتمثل
بأعذار عديدة:

ريما علقوها بريشة طير عجوز

والساقية بين البلاد والبلاد.. بلاد

وغدا ينقر الطير باب انتظار الغريب

شداً ينقر.. اه

مر صد.. والمسافة بين البلاد والبلاد..

بلاد

وتؤله جفوة الوطن وتكره له، فيقرر
أن يبيع نفسه بالمزاد العلني، لكن حب
الوطن يرهه، ويمدبه صراع محتدم، لا
يفضي إلا إلى الموت:

للمحبة أهل..

والمتجادل في الحرب محتكم للفراسة

والموت عند احتدامهما

وأول فيض الوصال

فاجتهدوا أن تموتوا

واحدوا أن تموتوا

وتغفو علاقة الحب علاقة موت
وتلاش.. إذا أصر الشاعر أن يثبت على
هذه العلاقة، وتعمد الثورة في روحه:

المثوب على ضجر الدرب

يا ناهجي نهجتا لفتاء الأليف

يثلم السيوف إن سلم مدح بالمحبة

مثلما يبطل الحب عزم

«توسد نون السيوف»



الحرام البين

كان الأدب والفن أول أهداف المتطرفين فكرياً، ودعاة التكفير الجدد. ونظرة دقيقة إلى الماضي القريب تبين مدى الاستهداف الذي واجهه الفنانون الملتزمون، تحديدًا، وإعلام الأدب والفكر في الوطن العربي، في الثمانينيات وفي عقد التسعينيات الذي ينظر إليه الآن على أنه قطعة باردة من عصور الظلام المسحقة..

كانت قد انتهت "المهمة الجهادية" في أفغانستان، ووضعت حرب الخليج الثانية أوزارها بما آلت إليه، واتسعت كوة الديمقراطية بما يسمح لمرور الصوت.. تم "تحرير" أفغانستان من "الرجس الشيوعي" فانتفت الحاجة إلى الجهاد باليد، واندحر مستواه إلى ما أكبر بقليل من ضعف الإيمان.. الألسنة التي اعتلت المنابر ووزعت مفردات الكفر والزُلفَة بالقسطاس على من يُجَمَلون وجه الحياة، تنامت موجة التكفير مقابل صمت رسمي وشعبي تجاهها خوفاً من فداسة مزيفة صبغوا أنفسهم بها وهم الذين قال فيهم الصحابي علي بن أبي طالب: انهم المنافقون الذين لا يذكرون الله إلا قليلاً.. وإن ذكروه بكرة وأمسيلاً: لأنهم قوم أصابتهم فتنة فعموا وصموا..

وإذا تمسك المكفرون بحبال الصمت الطويلة، تهادى الفن إلى بعض المؤسسات الدينية التي مارست حقاً لا تملكه بقصد مفردات التكفير وإباحة دم المسلمين بالتفاضي عن الحديث النبوي الساطع المعنى، كل السلم على السلم حرام.. نישيع اللعَل في مفهوم الكفر حتى عند "العوام" الذين التبتست عليهم مصادر التشريع بعد أن تخفت قوى الظلام بالظور لتضيق في الأثناء كلمة الحديث الذي يقول: "لا ترجعوا بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض"، وفي موضع آخر: "إذا قال المسلم لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما.." هذا دون الأخذ بالمعنى الحاد للحديث الدالّج: من كفر مسلماً فقد كفر.. ويعد هذا لم يعد مستغرباً ألا يكون للمبدين والفنانين والمثقفين حول أو قوة، بعد أن يتم التفاضي عن المصادر الشرعية للتكفير.. سوى أمنية عميد الأدب للذين كفروه في حادثة "الشعر الجاهلي" الشهيرة حين حمّد الله على أنه ضير كي لا يرى وجوههم القبيحة

ومما لا شك فيه أن إدراك التكفيريين بدور الفكر والأدب والفن في سلوك الناس وتغييرهم، كان السبب الأسمى لتكون هذه الحقول الهدف الأول لهم، وقد كانت هذه الحقول أهدافاً مكتشفة سهلة الضرب لعدة عوامل، منها إمكانية ليّ المعنى في أية قرآنية أو حديث نبوي، وأحدها أن أدوات هذه الحقول تستند إلى مناخ عالٍ من الحرية التي لم يعتد عليها الإنسان النمطي السلوك والتفكير.. فكان الجمهور يأخذ آخر الأمر بما يرضى أن يخالفه!

ليس من الضروري، في هذه المساحة الضيقة، التأشير على الحوادث التكفيرية التي وقعت على صنوف الفن والأدب والفكر في العقد السابق لوجة العنف الفظيعة هذه الأيام.. لكن من الواجب التنبيه على أن رواد هذه الحقول لم يؤدوا دورهم بشجاعة كاملة بصياغة خطاب مضاد للفكر الموهو الذي أخذ يسري بدرجات متفاوتة في العقل العربي الجمعي حتى وصل الضيق إلى كوة لا تطل على ضوء..!

الأعمال الفنية، مثلاً، وهي ذات تأثير أقوى على شرائح الناس كافة، جاءت في مجملها ردّ فعل سريعاً غير محكم اتفق إلى الجذر الدقيق والواهي الذي تغتث عليه الجماعات الأصولية قبل إطلاق الرصاص.. وهو أنها أداة استعمارية بامتياز حتى وهي تواجه، ذلك لأن خدمة الاستعمار المكتشفة التي صرّحها العرب هي تخلصهم من الضيم العثماني الذي هو الآن انعم الكفر مقابل موجة التكفير الشاسعة. وليس من الاجتهاد القول بأن قوى الظلام هذه أداة لتأجيج الصراع وإدامة الهيمنة بكافة أشكالها..

وتبعا لهزالة الخطاب المضاد للهجمة التكفيرية، فإن من الواضح أن من نتائج استفراغ هذه القوى بعموم الناس، عبر أدواتها الشعبية، أدى إلى إرهاب اجتماعي بعد أخيت أنواع الإرهاب والتطرف الديني، والذي أخذ يضر طبقات اجتماعية متشعبة تحرم الحلال وتجعل الحياة سباحاً يفلق على جحيم.. وبالمقابل تحلل الذي حرّم الله وتجعل الحياة "مسرّياً" وهمياً إلى الجنة..

لكن المستهجن أن يظل في السلبية التي بقي عليها أرباب الفكر والأدب والفن، وهم يتجهون إلى النخبة في خطابهم بينما تلجّ مسألتا الخاص والعام والنخبوية والشعبوية أكثر من أي زمن مضى، سيما وأن قوى الظلام ما تزال تتكئ على رصيد شعبي أخذ يجتهد في الحرام البين، ويسنّ مفهوماً جديداً للجهاد يقضي بقتل المسلم الغافل في سبيل "التحرير"..

* كاتب وصحافي أردني

مساحة

للأهل

نادر رنتيسي

Hugh Kenner



the poetry of
ISRAEL AND
hugh kenner



ELSEWHERE
COMMUNITY

للرئاسة فيها.

على أية حال، ظلت العلوم والتقنية مهمة بالنسبة إليه، فكتب "جولة إرشادية إلى بوكيمستر فولر" (1973)، وهو كتاب جذاب حول مفكر "الشمالي التقني" الأمريكي بوكيمستر فولر؛ والرياضيات المشهورة؛ و"تشوك جونز: موجة الرسوم اليهودية وكيف نستعملها" (1971)، حول النظرية وراء تراكيب قبة فولر المشهورة؛ و"تشوك جونز: موجة الرسوم اليهودية" (1994)، حول مخترع شخصيات الأرب "بعض بني" و"زود رانر"، حيث يرى كتر أن جونز اخترع هنا دقيقاً وتقنياً مثل أي شخص آخر. كما أن كتر كتب في عام 1981 دليل استخدام كمبيوتر "ميت" الذي قام بتريكيه بنفسه.

إن قدرة كتر على استيعاب الشكل والأسلوب اللبيني للكتاب الحديثين، وإعادة إنتاجهما في كتاباته النقدية لأعمالهم، جعلته يبدو كما لو أنه هو نفسه مشارك أكثر منه متفرجاً، لكن الأكثر أهمية هو أن ذلك مكّنه من الاندخال بالكتاب وفق شروطهم - وهذه فقرة استخلصها من معلمه ماكولان، الذي كان لقولته الشهيرة "الوسيلة هي الرسالة" تأثير هائل على تفكير كتر بشأن النقد الأدبي.

كما أن ميول كتر المتعددة كانت واضحة أيضاً في دراساته الحادة لكتاب مثل بيكيت، وبيندهام لويس وجويس. وفي الحقيقة فإن كتابه "دبلن جويس" مليء بالتصورات اللغوية والهوامش المشقة. وهذا ما أثار سخط بيكيت وجعله يتوكل بأن ذلك كان "توضيحاً أكثر من اللازم بشكل مجنون"، رغم أنه فهم وجهة نظر كتر بشأن جويس.

أما كتاب كتر "المزورون" فهو واسع النطاق ويقتصر أحد إنجازاته الطويلة. في هذا العمل المدعش من النقد الأدبي والنقائي، يسعى كتر وراء أسباب ونتائج

الأشياء. لقد تعامل كتاب كتر مع عبقرية بلوند الأدبية بمعرفة وحذر، وكشف، بملاحظة، كيف أن مثل هذا العقل يمكن أن يُخضع بالأيديولوجيا المقيرة للفاشية. وكتر نفسه استهجن مثل تلك السياسات. إن بلوند يُشكل حالة صعبة في دراسة العلاقة بين الفنان وفنّه. فهوادة الإذاعية الفاشية غير الذكية وقت الحرب، جعلته يدفع الثمن، ولكنه ربما كان لمنأ لا يتناسب مع الضرر الذي أحدثه. بعض كتاباته غير صالحة للقراءة، لكن البمض الآخر كتابات خالدة. لقد أراد وضع كل شيء في قصيدة "كانتوس"، بما في ذلك التاريخ والاقتصاد؛ إن هيو كتر، وبكياسة عظيمة، يبين كيف أصبح بلوند بعد ذلك، لكنه يوضح أيضاً ماذا كان بلوند يتوقع من قرائه. ويحصل المرء على تنويه، على الأقل، حول ما يمكن أن يشبه الأمر عندما تكون لديه القدرة على النفاذ إلى أكثر المقاطع وعورة في الـ "كانتوس".

في عام 1973، ترك كتر كاليفورنيا وذهب إلى جامعة جونز هوبكنز، في بالتيمور، حيث ظلّ فيها حتى عام 1990. حيث جليه منصب في جامعة جورجيا مرة أخرى إلى مناخ أكثر اعتدالاً، وقد بقي هناك حتى تقاعده في عام 1999. لم يحصل كتر على الجنسية الأمريكية، ومجرد أنه من السلي أن يكون بمثابة نيات معتر أجني مقيم. عندما كان كتر طالباً، كان عليه أن يختار بين الكتابة والرياضيات؛ جدّه كان عالم رياضيات بارع، وأبواه كانوا معلمين في مجال الأدب الكلاسيكي - وقد تم إطلاق اسم أبيه على المدرسة المحلية في بيلزبرو. وقد أدى مرض أصيب به في طفولته إلى جعله أصمّاً جزئياً. وكان يواظب على القراءة بشكل غزير، وأصمّاً نصب عينيه أن يقوم بقراءة معظم المناهج الدراسية لجامعة تورنتو قبل أن يسجل

لقد كُتِبَ كتر أسلوبه النقدي ليناسب الكاتب المسمّن الذي يقوم بدراسته وتحصن أعماله، متنبهاً ملاحظة الدكتور جونسون أن النقد الأدبي إما يجب أن يتم اعتباره جزءاً من الأدب أو أن يتم التخلي عنه نهائياً. إن أعمال كتر تتشادى الرطانة الأكاديمية، وتتسحب على مدى هائل من التفسيرات، التي تنظر إلى الصلوات والتوازيات بين مواضيع غير محتملة.

في "لوس أنجلوس تايمز ريفيو"، قال ريتشارد أدير عن منهج كتر الميوي: إنه يقفز، مسلحاً ودارساً لموضوعه، إنه يفنت الأدب، مثل من يذهب إلى حفلة... أنت لا تستطيع أن تقول ما إذا كان كلامه أو استماعه يشكّن بتركيز أكبر. إن أعظم إنجازات كتر هي بلا شك كتابه "حقبة بلوند" (1971)، الذي جاء نتيجة لمقدين من الأبحاث. لقد وضعت هذه المسيرة النقدية الموسوعية الشعر الصعب جداً الذي كتبه بلوند ومعاصوره، بأسلوب تأليفي حيوي.

إن كتاب "حقبة بلوند" كتاب مذهش، إذ فيه استمرار لولادة الحداثة وتخصص مفصل ومضني لأعمال بلوند. وقراءة هذا الكتاب هي بمثابة البدء بدراسة حقيقية، ليس فقط دراسة بلوند والحداثة، وإنما أيضاً دراسة اللغة الصينية والترجمة والنحو اليوناني والتاريخ والاقتصاد إلى جانب كل من ويندهام لويس، إليوت، وليامز، وحتى هنري جاكيس. إنه يمنح متعة كبيرة لكل من يقرأه.

يبدأ الكتاب، على سبيل المثال، برواية مثيرة حول مواجهة عام 1914 بين بلوند وهنري جاكيس في لندن: "قبيل مساء عالم زائل، ضوء صيفيه الماضي الذي يسيل صاعداً إلى شارع في تشيلسي عثر وضاح على الصلابة الجسدية الهزلي جاكيس، سيد الحشمة، وهو في نزعة يعرض ابنة أخته من بوسطن إلى نعمة

هيو كتر: بينا في عالم الأدب الحديث



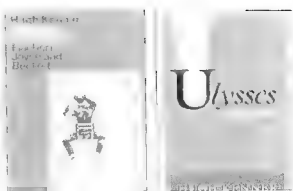
الطرق المختلفة التي انجزوا فيها ذلك.

ويجب أن يتم الاعتراف بأن كثر لم يوفر جهداً في أغلب الأحيان ليجنوا السفاحات البسيطة، فهو يصف "الدبليفيون" لجويس بأنها مجموعة من القصص الفعل فيها هو المشي، ويمضي مباشرة إلى مثاليين يشتركان بحقيقة أن الشخص لا يشعرون بل يستخدمون وسائل

النقل العام. بالطريقة نفسها يصف كثر شخصية "بارتل داركي" في عمل جويس بأنه يسمى نحو إرضاء قانوني لتصوير جويس له في "الدبليفيون". إن "بارتل داركي"، على أية حال، لم يكن شخصاً حقيقياً ودارسو جويس لا يقررون ما إذا كانت الشخصية مستندة على شخصية حقيقية أم لا.

لما يقوم كثر بتطوير هذه النظرية ليصل إلى القول بأن جويس لم يستطع العودة إلى دبلن لأنه كان خائفاً من ملاحقات قانونية، تماماً مثل شخصية "بارتل داركي". لقد قام جويس بتحويل أسبابه إلى دراما اقتربت من حدود الهزل، وهذا المنفى الطوعي الذي فرضه على نفسه كان يحمل ضئلاً. يرى كثر، المشهور برأيه البارد تجاه الأيرلنديين، بأن الملاحظة برأيه الشفوية التقليدية لقافة دبلن والدقة الأدبية والتماسك الأدبي لجويس تشير إلى سبب أصعب ووه كراهية أهل دبلن لجويس، لكن المنفى، مهما كان ما سيقوله أهل دبلن، ليس أمراً طريفاً. وفوق ذلك، حتى يتمكن المرء من معرفة أسماء الأيرلنديين الموهوبين من الرجال أو النساء في أزمان سابقة، ففي الغالب عليه أن يبحث بين الأيرلنديين الذين لم يسودوا يعيشون في أيرلندا.

إذا كان فلوبر صوّر شخصاً مخفوقين بالظاهرة الموسوعية، فإن جويس حبس شخصه في عالم مهووس بالمرجعية الذاتية، وشخص "يوليسيس"، كما يراها كثر، تسبح جيئةً ونهايةً في محيط من الموثيقات المتكررة. لقد أخذ جويس هذا إلى مستوى أعلى في "مجموعة هينينغز"، وهو كتاب ليس مُلقاً فحسب ولكنه أيضاً دائري. لقد تراجع بيكيت عن مذهب فلوبر في الكمال الإلزامي وعن الخيال المفرط في الزخرفة عند جويس. وبالرغم من أن كثر يصفه ككوميدي المازق، إلا أنه أكثر دقة إن تم رؤيته ككوميدي الاختزال.



قدرة الإنسان على محاكاة نفسه (حاسوب) يمكنه القيام بعمليات حسابية أسرع مما يمكن أن تقوم به) ومحاكاة عاله (بطّة) ميكانيكية تقوم بأعمال تجعلها تبدو وكأنها بطّة حقيقية). إن هذا التشابك بين الفن والعلم، بين الإنسان والآلة، بين الآلة والفن هو في صميم هذا الكتاب. إن كثر يقول فيه بأن الإيمان بالفن كتمبير إنساني إستثنائي يصعب أمراً معقداً وخاضعاً للمساواة والتشكيك مع انتشار المحاكاة أو "التزييفات" في ثقافتنا. وكثر، بأسلوبه السهل المميز والذكي، يجمع بين التاريخ والأدب والعلم والفن لتحديد ما هو شخصي في عالم متوّن.

بالرغم من أن كثر كان ينسج نظرياته الخاصة في أغلب الأحيان بشكل رفيع ويبدو من زوائد الأكاديمية أكثر من اللازم، غير أنه في كتابه "فلوبر، جويس وبيكيت" (1992) يحرث المنطقة التي يتقن العمل فيها تماماً، إنه يطرح الأسئلة الأساسية جداً بحيث يبدو التحقيق في بادئ الأمر زائداً عن الحاجة. ويضخه ضربات واسمة يصف عملية القراءة وبيني تحقيقه على القول بأن التفهيرات في هذه العملية أنتجت تصورات فنية خاصة بمصرنا.

في العنوان الفرعي للكتاب يشير كثر إلى "الكوميديين الروافيين" وفلوبر هو المؤلف الأول الذي يضيئحه في هذا الاعتبار. إنه يراه وريثاً متحرراً من عصر "التنوير" وغير راضٍ به، ومهوساً بالمفهوم الموسوعي للمصطلح ومكتشياً بسببه. إن التمييز الروائي عن هذا هو في كتاب فلوبر اللويح المضاد للرواية "بوفار وبيكوشيه". حيث يعيش الأبطال في النهاية مع البقايا الفقيرة لمسامهم الثقافي، وهو عالم صميم الفائدة ومُلق في الوقت نفسه. جميع المؤلفين الذين درسهم كثر كانوا ينظرون إلى خلق مثل هذه العوالم المغلفة، وقد قام كثر بتجليل

الكتاب



إن كل كاتب مهمما كانت مهارته أو ذكاؤه يجب عليه، من وقت لآخر، أن يشامل عملاً هو ضروري لموضوعه حتى يكون شاملاً. لقد اختبر بيكيت هذا وجعل منه عمل حياته.

يلخص كثر الاختلافات بشكل جيد. انظر إلى الأبعاد الإنسانية لهذه المسألة. يضع فلوبر، من جهة، موسوعة، تشكل نَشْأاً في الآراء غير المتوافقة وبالتالي لا تغلق إحساساً داخلياً بها، لكنه من ناحية أخرى، يصور صديقين يتحدثن ويقرآن، ويتصرفان بمقتلانية. ثم يقوم جويس بتدوير الموسوعة جزئياً، التي تصبح ما يمكن أن تذكره ليوبولد بلوم... بيكيت يحصل كلتا العمليتين إلى نحو أبعد. إن ذوبان الموسوعة يصبح كاملاً تقريباً... إننا نواجه بشكل رئيسي سلاسل الفكر كما تم عزلها من الخاص باعتبارها ممكنة... ولا يوجد هنا متدينان، ولا غريبان (بمعنى آخر: بلوم وسينغل)، وإنما هلاك انفرادية واحدة تتعامل في نقطة ما في كل رواية مع مثيلها.

عندما توفي كثر، كانت المشكلة الأولى التي واجهت كتاب الرأه هي في تصنيفه، معظمهم سار في الطريق الأمن: "ناقد أدبي"، "عالم في الشعر والنثر الحديثين"، وهكذا. وبينما كان ما ذهبوا إليه دقيقاً من ناحية الحقائق (فهو كتب بالفعل دراسات مؤلفة من بأونه، جويس، ليوبولد، وبيكيت) إلا أن تلك التصنيفات مُضَلَّة. من المؤكد أن كثر كان قارئاً بارعاً بشكل رائع. لقد ولد في بترور و بونتراويو عام 1902، وبلغ سن الرشد في زمن عنفوان "النقد الجدد" وكان يمكنه أن يسهب في تفسير قصيدة كما يفهم أفضل هؤلاء النقاد. لكن بينما كان النقد الجديد يعمل إلى تركيز طاقاته بشكل خاص على النصوص الأدبية، لينمو أخصب وأضيق وبشكل متقن جداً حتى ينجز أخيراً، كان كثر يتوجه خارجاً: "العالم الفني والفوضوي" (لأوليات الرسام رومير بيردين، الكتابة المدعشة لقضية لعمها الفوضي، تصميم المتاهات: حيثما نظر، كان كثر يجد المعنى، محلولاً في نظام متقن من التوكيدات مثل سوناتا أو قبة جوديسية.

(مصادر الترجمة: كوميسليف ريدر، صحيفة الغارديان البريطانية، صحيفة التلغراف البريطانية، موقع مركز ثقافة الكتب الإلكترونية، ويومن غلوب، نيو كومينون)

* كاتب ومترجم اردني



أسئلة.....

إن لحظات التحول في التاريخ البشري هي لحظات ارتباط حيرة للأنانية الكبرى من البشر وهي لحظات ارتباط لأهل لحظات تفصل بين زمنين وطريقتين مختلفتين للحياة، وهي لحظات قد تبدو مشوهة أيضاً، وذلك لما يعترها من غموض وحيرة وضبابية في الرؤية، إنها تشبه تماماً تلك الحالة التي يتحول فيها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب والرجولة حيث يفقد الإنسان لا هو بالطفل ولا هو بالرجل وإنما هو بين بين، بحيث تولد حيرة للآخر في كيفية التعامل معه، ولهذا فقد سميت هذه الفترة من عمر الإنسان بالمرحلة، وهي كلمة تحمل في ثناياها الكثير، ومع ذلك فإن هذه اللحظات هي لحظات قصيرة ينتقل بعدها الإنسان إلى مرحلة الشباب والنضج.

ونحن نعيش الآن في زمن مشابه ولحظات مشابهة، ذلك أننا أخذنا وفي فترة زمنية قصيرة ندخل بقوة للعيش في زمن آخر وفي عصر آخر... إنه العصر الرقمي بكل ما تحمله الكلمة من معنى ما زال غير واضح للكثيرين، فهناك الآن بيوت تتحدث للحاسبات ومجلات تتحدث للتليفونات اللاسلكية وسيارات تتحدث للإنترنت، وأصبحت المعلومة في متناول الجميع بعد أن كانت حكراً على بعض البشر، وهذا الكمبيوتر جزءاً أساسياً من متطلبات الحياة التي لا غنى عنها، وبداننا نشهد تحولاً في وسائل التعليم وموضوعاته، ويدخل الإنترنت والهاتف المحمول التفت المسافة أو كانت أن تلتقي، وتقارب الزمن حتى كاد أن يصبح واحداً، فلا زمان ولا مكان قادراً أن يفصل الإنسان عن أخيه الإنسان، حتى أمسى العالم كله ليس قرية صغيرة كما كان شائعاً في العصر التكنولوجي، بل أصغر من حجرة صغيرة في بيت، أصبح العالم شاملاً... مجرد شاشة زرقاء.

وبهذا التحول أو رؤية شخص آخر مهما كان مكانه في العمود لا يأخذ سوى بضعة ثوان أو أقل، ويدخل تكنولوجيا الواقع الافتراضي أصبح الخيال واقعاً وبإستحالة إمكانية، فقد ولد الواقع الآخر^١ الواقع الافتراضي^٢ واكتشفت الحقيقة الأخرى^٣ الحقيقة التخيلية^٤ التي هي عين الحقيقة

في مجال التعليم مثلاً بدأت تظهر المدارس التحيلية التي ليس لها وجود مادي على أرض الواقع ولكنها موجودة فقط في ذاكرة الحاسبات العملاقة ومواقع شبكة الإنترنت ونظم معلومات التعليم المختلفة، بل إن المدرسة الحقيقية المعاصرة أصبحت لها وجه افتراضي إلى جانب وجهها الواقعي فهناك الآن أعداد كبيرة من المدارس والجامعات التي أنشأت لنفسها مواقع على الإنترنت تقدم خدمات تعليمية دخلت في المنهج الدراسي، وأصبحت من الأجزاء الأساسية المكونة له، فهناك دورس تدرس عبر الشبكة وهناك مدرسون افتراضيون يمكن التوجه لهم بالأسئلة والدخول معهم في حوارات تفاعلية كاملة والأمر لم يتوقف على المدارس فقط بل وصل إلى الجامعات وخرج إلى دول العالم المختلفة، بحيث أصبحنا نرى الآن عريجين يحملون الشهادات الجامعية من جامعات موجودة في الخيال فقط.

أما في مجال التجارة فظهر مفهوم التجارة الإلكترونية حيث أصبح بإمكان الناس أن يشتروا أي شيء يريدونه من أي مكان في العالم وفي أي وقت يشاؤون عن طريق الإنترنت من دون مغادرة أماكن جلوسهم خلف الشاشات الزرقاء، وأصبح إنشاء الشركات وممارسة الأعمال لا يحتاج لأكثر من جهاز حاسوب واتصال بشبكة الإنترنت وخطية متقدمة لتدخل بقوة إلى عالم تحقيق الأحلام.

وليس هاذين سوى مثلين فقط مما يهجم بهما العصر الرقمي بما يحمله من إمكانيات لا تعد ولا تحصى. لقد تغير شكل الحياة تبعاً لذلك، وتغيرت الناس، وتغيرت المفاهيم والقيم أو هي في طريقها للتغير السريع... لقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي والواقع التخليبي... والإنسان الافتراضي...

إن السؤال الذي يطرح نفسه، ماذا عن الفن... الأدب... الرواية تسبباً؟؟؟ هل تستطيع الرواية بشكلها الحالي أن تستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم، أم أنها يجب أن تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية كاستنما أو البرمجة مثلاً؟؟؟

وهنا أسئلة يقود إلى سؤال آخر: هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية في ظل العصر الرقمي الأخذ بالتشكل؟؟؟

وفي الحقيقة فإن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ستقود إلى دوامة محمومة أخرى من الأسئلة من مثل: ما موضوع الرواية القادمة؟؟ ما لغتها، بل ما هي اللغة أصلاً؟؟ وهل الكتاب، بشكله الورقي المعهود... قادر على استيعاب الرواية القادمة؟؟؟ أم أننا بحاجة إلى لغة أخرى وكتاب آخر؟؟؟

وما هو هذا الكتاب، وما هي تلك اللغة، ما طبيعتها، ما مفرداتها، وهل لها قوة الخيال، أم الخيال قوة فيها؟؟؟ بل ما هو الخيال نفسه، كيف يتشكل ومن ماذا يكون؟؟ وهل هو معرفة أم عرفان؟؟ أم خيال سلفي ارتدادي؟؟ وهل تسبق المعرفة الخيال أم أن الخيال سابق على المعرفة؟؟؟

هي أسئلة... واجوبتها دورة هادئة.....

ساقود الأسماك إلى القمر

إلى أدونيس

• حافظ محفوظ *

(١) أبجدية ثالثة

بلا وجهة، غير مكترئين بزحمة "سان جرمان"
مشينا طويلا...

شرحنا قصيدة صنترة العربي مرارا

نعم... غادر الشعراء

ولم نعرف الدار رغم التوهم، قلت

وطوقت خصر الهواء

صعدنا معا درج المقصف البرتغالي

نصف الزبائن حيوك

سمعنا

(الزهور ستذيل إن خنتني

وأنا سوف أذبل مثل الزهور)

قلت لحضيقنا، وأشرت إلي بكأسك اشرب

سأحتاج عمرا لأقنع نفسي بجذوى القصائد عمرا جديدا

وصحراء هائلة وقبائل بدو

وأحتاج ليلى وعما عنيدا

وقافلة ضالة وقلبا وحيدا

يدق لأجلي كساعة مقصفتنا البرتغالي، قلت

وزارك صمت طويل

كأنك أهديتني نصف باريس ذاك المساء

كأنني رأيتك تجمع من أعين العابرين

أبجديتك الثالثة.

(٢) رمية فرة

أخرج من ظلمة ما يبغي الخطوة رمية نرد خاسرة

يا أجمل من موالي
كفّاي تشدّان البحر إلى صديري
فانسكبني في لغتي
ولتحفي صلصالي
مكسورا كجناح ووحيداً كاللوجة أنشكّل
ممثلنا بسماء حاملة أنردّد بين الرمل وبين الماء
أزور حدود طفولتنا
اللعبة تشبّ في شفتي براعتها
اللعبة ترضعني شيخوخة معدنها
كنت أطيّر مع الأسماك تلاحقني وإلّا حقها
كنت أبايعها،
ملكات وأطبع
وأنت أخذت الأبيض من روحي
الصورة ترتعش الآن أمامي
لغتي تعلم
وأنا أتمايل فوق الماء.

(٤) ريش أرطاح
تلتف أصابعك على أرواح طيور
تخفق أجنحة في الأعلى
يخفق ريش فوق سرير امرأة
تخفق أبواب في قرطاج
وصوتك يعلو
وأصابعك تنزّ دماء
والريّح تشدّ عصاه،
عمياء تسير، مقوّسة الظّهر
لها عينا جنيّة وظلال ملاك
شعب من قطن يتبعها
أفواج تخرج من أفواج
أبصرتك،
عيناك تخيط طمان سماء بالية
ويداك تهشّان الغيم عن الصنّعاء
وقلبك يستر عورته
أبصرتك،
تطعم غزلانا في بغداد
ونسقي إبلا في مراكش
وزمانك يعلن سطوته
أبصرتك،

شمة فاكهة أسفل هذا الخوف
وشمة فاكهة في كفي
حيث أقود رياحي يومض برق
حيث أرى ظليّ تنبت حيوانات من بلّور
وتميل عليّ
ستقطفني في عليا في امرأة طاعنة في الخضرة
فأغبر قاماتي
لا تجبو الأمطار على سطح البيت
ولا تتجفّف أغصان التينة
بعد قليل،
سأغبر دوران الأرض
كما في الوهم.

(٢) أين أرسطو
هنا في قاع الرّغبة
أجلس صورتك البيضاء أمامي
لست هنا لأدير إليك الأرض
ولكنّ مرارة أصواتي تنثرني قمحا عندك
أجري كصبيّ مفزوع يدخل باب متهاته
الأنثى بين يديك تلوح لي
لا ألوان لنبصر فكرتنا الأزلية
لا فلك تسير بنا
هذا خيط الذكرى ممدودا بين جنوب الخوف ورجفتنا
نبحث عن بيت في الرّيح
ندور،
نلاطف أطيافا،
نغرق في الوهم
نشدّ بقايا الصّور المنهوكة بالضّحكات
ونفتح كوة أسئلة،
أين الباب،
وأين الكلمات،
وأين أرسطو،
أين يديك لأكتب أعشابيّ؟
أعرف أطيارا تتمايل في الرّيح وتنبت فاكهة تتناعب
هل لمس الضّوء نوافذنا فاحترقت ببلّته الفضّية؟
أعرف طين الحكمة
لكنّ الرّغبة تنبت أشكالي
يا أخطر من خيب





ليلك بوابة جنات

وصباحك مفتاح يبعث عن مزاج

على ما يشبه العطر المجعد يقفز الفجر المدلّل هازلًا

عصفور موسيقى يصاحبه

يمد جناحه المكسور رابية

يمد غناؤه سهلا

وجمرته سواحل من زجاج

في الخضراء الشرق غيمات

تبيع الوهم والأطفال

في زرقتهما جيش من الماغول

في بزّاته الأسود يسود

وفي حمرة الأحمر يحمر

لم أرم يدي

لكنني أبصرتها تملو مع الأمواج

تلتف أصابعك على الرمل

وأنت ترى الأبيض يحترق

وترقص،

ترقص،

وتمد السكّن إلى الأوداج.

(٥) اختار سماء

اختار سماءك

لأريح صباحي تحت نواهدنا

وأفتح أزهار الأمطار بأغنية تتكسر

اختار الصحراء بلا جرس

تركض عنها الغزلان

ولي من فضلة ريقك ما تدافع فيه الكلمات

ولي عين ربتها الخضراء

أختار دواة القديس

وبوصلة الأعشى

وأدب دبيب الجمى

وأشكّلها الأضواء

أنا لم أختار صلصالك بعد

ولم أتوسّل ثارا من ضلعي

لم أقبس من روعي طيرا

لكنني أبصرني أحيو في إرثك

وأرث النسيان على الأسماء

فاتك أني لم أرفع من كفي

غير ظلال أصابعك

فاتك أن الضوء النائم بين الأرض وبينني

لا يحلم بي

بل يتدنّس

التفتي نحو أيّتها الموعودة بي

مازلت أريد الخوف عن الكون وأرتعش

أكون أصابعك

أكون أغانيك

أكونك

مرتاحا أبدا، لكنني أرفع أكوانا بالكتفين وأكوانا

بالصدر العاري

أرفع بوصلة الأطيّار بسمعي

وأحيي الأشجار إذا مرّت

التفتي

كي أرسم لك أجسادا من أغصان الكرم

أكون المشدود إلى لفّة الفردوس، أرى

أزواجا لم ترفع في الفلك وأهرامات

تنبت في إبط التاريخ بلا سبب

ملفوفًا بهتاف الماء أشمّ هواء مخضرا

وأربني فاكهة الظلمة

أنا أنا، من قبل ومن بعد

لأجلك أبكر سماء وألونها

وأقود الأسماك إلى الصحراء

(٦) شوق

كان الرّعاة يمازحون شياهم

والشمس تضرب بالخريف شفاءها

أنا كنت محض شجيرة تمشي مع الأشجار

تتلو أيها...

وهتفت بي

طارت ظلالي من على كتفي

وانسكبت يداك أمامها

(٧) معانها الجديد

كانت أغانيها غصونا تقفز الأطيّار منها

والهواء يردّها

خوفا عليها

ليتني نغماتها

سكرانة الكلمات تعثر،
كلما سارت إلي أخالها
ضئت عليّ
فأقتضي خطواتها
فكأنني أتعلم الأشياء
عند حضورها
وكان معناها الجديد غياها.

(٨) لا ففلة للأحجار
لا غفلة للأحجار

تظلّ تراقب باب السرّ وتقرأ
طالعنا
هل كنّا منها قبل الطيران
وهذا الريش
أكان حروف تنبّأها
والزقزقة، أكانت بعض تنبّأها
ليكنّ!
ستدور الريح كما دارت من قبل
تدور الأرض
تدور الوردّة في دمها

والوجه في عين العاشق
سنغنيّ لملك يهمنّا دهمته
لا شيء يفسّر غريبتنا
الشمس هي الشمس
تطلّ من الشرق، تطلّ من الغرب
من الأمس، من الغد
أو من شرنقة في الحلم
لنا ما يفتح للأجنة سماء أخرى
ولنا الكلمات.

(٩) أختار سور البيت

أختار سور البيت
هذا الدائريّ
أشدّه من كفه اليسرى
وأخذه معي
سيكون حضنك يا أبي
سيكون حرّاً مرة أخرى
معا،
سنسير في الطرق القريبة
ربّما،
ستكون ثالثنا،
إذا أحببت جمعنا الحداثق حولنا
والبحر والسحب التي تخفيك في ألوانها
انظر...
كأنّا في بياض الكون داخرة
كأنّ الأرض تخرج للأنام لسانها.

(١٠) خوف

قلنا كلاماً للفرالة أفضب الصحراء
قلنا الرمل سجنك يا سميتنا
وهذا الأفق سجان
وأنت تعولين قوامك المجروح
من ركن إلى ركن
ونستبكين مسكك
حاذري!
البحر يوشك أن يردّ رماله
والشمس توشك أن تردّ الماء

* شاعر من تونس



أورثوني سحتي السمراء
وجهي والفضون
وهذه البداة أقرا وجهها وجلا
وأستجلي معالمها
فتمحو الريح - لامية - معالمها
ونذر وما تبقى وهي تعصف
أو تتن وتنتجب
ما لي أجوس بهذه المومة
ظلمات ومالي
كلما امتدت وساحت
شمت برقها خلبا
فإذا دنا مني تمرق واضطرب
.....
ناديت هذي البید : ضيحي واصنبي

قهايد

• محمد الخالدي *

١- الغريب والمدينة

زمن مضى
وأنا أطوف . وقد هرمت . بسورها
ما مربّي أحد ولا أوى
إلى سور المدينة شاعر أو منشئ
من أوسع الأبواب دوني ، يا ثرى ؟
من أبلف الغفسن المريبين احتموا بفنائها
أني أنا الرّجل الغريب
فأنا هنا من سالف الأحقاب والأزمان
أرنبو على قافلة تؤوب
ولكم سالت النّوم ينعب فوق هامى
هل ترى ركباً يطلّ فلا يجيب
حولي يضج الصمت من قلق
وحولي يشحب الوادي الخصيب
هذي حجارته الوضيئة تنطفي كمناء
وهذا النخل يذوي حسرة
كان الزمان ملاءة
نحن ارتدينا مرة تلك الملاءة ...
أين هي
لتي هرمت وإن بي
من محنة الأجداد ما بي ،



ناديت لكن لا مجيب
مائي أحسن
وما لهذا القفر يعول
ما لانقاضي نحيب؟

٢- أرض القيامة

عطشي صحراء ملح
وبلادي معمران يسجع الكمان فيه
وشموس مطفاه
وقبور محت الريح ثراها
فهي قفر وعظام صدئه
حيثما وليت وجهي فبلادي
صحيححان وسراب
يستديم لأله
.....

جزت ميثاءها وبني من هواها
وجد صوفي " واغتراب نبي "
شاهدي حيرتي وطول عذابي
وتجاعيد وجهي العربي "

٢- البلاد البعيدة

البلاد البعيدة

سجن دائم ويقايا قصيده
البلاد البعيدة
وجه أم قضت كمد
قبل عودي
وقبل اكتمال القصيده

٤- القيد

يهماء من حجر وآل قانظ
تمتد حتى آخر الدنيا
فلا مأوى ولا ماء
يهماء من عطشي
وقافلة تهيم بلا دليل
كلما ناعت تناءى الدرب
وانتهت سماء

يهماء من قلق وتيه حائر
لا ظل فيها ... لا مقيّل
الرمّل يهرّب وهو يزحف
- مذكرنا لم نشم أبداً نخيلاً
أين نحن وهل نأى عنا النخيل؟
- البيد تهرّب...
قد تعبنا ما السيل

إلى جنان الله وارهة
وقد ضاق السيل؟
- سيروا ... وسيروا ثم سيروا
عل بارقة تهل
فنهتدي... إن الطريق طويله
والبيد موحشة ... فسيروا
- وإلى متى هذا المسير؟
إلى متى هذي المتاهة تستحيل
إلى سراب ينطفي
كي يستحيل إلى سراب
.....
البيد تهرّب... أين نمضي
والمدى بحر يعربد من تراب
في الأفق قافلة
وهذي البيد قاحلة
وهذي غربي تمتد
مثل القيد... مثل البيد قاحلة
فأنى وجهتي؟
أنى المقيّل؟

* فاصر من تونس



والشمار المتصاة أمر،
حين تردنا لخطيئة اولى اكتبى بحروفها التفاح،
واكتفت الجوارح بانزياحات الكلام
على الظلال،
بفتنة الذئب المعلق حين ينقشه الخيال،
ولا يلاقي همّة،
تجد الجسارة في الجمال والاقتراف.
هو هكذا..
قصص الجلاوة،
لم يجد بداً من الافصاح
حين تكبّدت عيناه ما جنت الحروف

لو اقرأ التفاح

• خالد أبو حمدي *

محروسة من عين حاسدها عيونك
لا دخان بخورها الرقيا،
ولا الزرقاء من خرزاتها،
في الصدر تنفع،
فاتركي عينيك
ترتقيان،
تزهيان،
لا تزري - تماثم تمبد
الأحداق - وزو الدمع
خليها تصلي ان نوت
وان استراحت فالحفون لها اعتكاف.

تشتاقها،
ايداً،
ولكن اقرأ الرهف المسافر في الكمان،
ان استطل القوس فوق رصونة الاوتار
لا اشتاقها..
حتى لو اشتبك النشيد مع النشيج
تمجي الكلمات حين تغرغرين كتابة،
في الغيم لا تتلثم
كي تقرأي وشم الخطى المزروع
في رمل الشواطي، والصفاء.
مر على طرف اللسان - مسيئها،
عين الحقيقة،

التفاح



كلام



فطير الاهداب ريشات تخط بأفقها
ندم الخطايا الطافيات
كانه..
بدأ الشعائر قبل يبتدئ الطواف.

أنا أول التفاح،
هل تتعشقين موسمي،
وتفسرين ندى المعاني العالقات بعتمتي، وطلاسمي،
كوني وضوح الحرف،
حين تعوقني أميتي..
أورحت الشخ،
بانحصار الياسمين على الندى،
كم ياسمينك مفرّد،
مذ كان بوحك مفردا..
أنا أول التفاح حين يشف عن لهب
وذلك الشهد غايبة،
ما يسيل من اشتغاف.
تختصني الجسرات،
لا بيت على طول القصيدة لم شاعرة،
ولا استقوى برد الرياح عن شباكه،
أوانه قدح الشرار بغربة الكلمات،
دافئة تكون..
وزهرير خياله،
برد، وتليج..
فاض عن حاجات أسطره وناف.

هي حجة أولى،
تجاه الورد، والنوار،
أكتبها بلم صبايتي،
عيناي تقرأ منتهى كفيك،
حين تلوحين على المدى..
وتمايلين مع الصدى..
لكنها لما تبمس وجنتك بقطرة اللهب المعلق،
يصطلي..
من أنس الإشراق في بشر وشاف.
لو أقرأ التفاح،
ذاك المتدا في الكف،

كنت أجيزه لغوايتي،
وأقولها..
كفأك تشتيكان،
هل تجدي الأصابع تكتم الأنفاس،
في عرق ارتعاشتها..
أكتب دفقة العلجات،
خافقة تخاف؟
كفأك،
أجمل من حياء الفجر،
حين يصيده العشاق،
مبتلا على طرف الجفون وينزوي..
مثل اختفاء الشوق في علق الشفاف.
كفأك ترتعشان،
ريخ الشعر هزهما.
فأمطرتا
كما الطوفان
تفاحاً عزيز الشهد والألوان
عطرياً..
تعذت المواسم،
فاستراح بلا قطاف،
كفأك،
- آيلتان في نظري -
لكل المعجزات،
ومحتوي دنياي
يخفقه الجفاف.

مذلة

* مقصد رحيم *

كيف تكون حريقاً
وتكون نسائم نيسان؟
-١٣-
مندهش بالمرآة
يكون الواحد فيها اثنين
ويتفقان؟
-١٤-
مندهش بامر
بيزيد وينقص
في أن؟
-١٥-
مندهش بالموسيقى
ما زالت
تسرى بالألحان؟
-١٦-
مندهش بالعلم
يزور على عجل
ويلمح
يختصر الأزمان
-١٧-
مندهش بالموت
لماذا يمتحن الإنسان؟
-١٨-
مندهش بالأسماء
لماذا تحفل بالأوطان؟
-١٩-
مندهش بالتاريخ
بعيد الأحداث
وتختلف الأزمان؟
-٢٠-
مندهش بالطفل القابع في ذاتي
ما زال يسائلني
مندهشاً
يبحث عن أجوبة
واطمئنان
وسنقي مندهشين
سنبقى...
وكلانا حيران؟

* شاعر وباحث مراهي مقيم في السويد

١- مندهش بالمخلوقات
أرى الأرض خباباً
لأساطير وركبان
٢- مندهش بالشمس
يبهج الليل
الحرب عليها
هتفر إلى صبح
وتعاف سماء
دامية الأردن؟
٣- مندهش بالأبعاد
أرى الغيم
قريباً
يتحدث باسم الضلجان
وأرى البدر يسامرني
وبهمس
يأتيني ببريد الغلان
٤- مندهش بنجوم الليل
معلقة
لا سقف
ولا جذران
-٥- مندهش بتراب الأرض
يصير طعوماً
ويصير الألوان؟

سبحان



حين حاورها الدليل بما يشي بالخوف
أطفأها رضاي
عبر الدليل إلى الندى
من كوة الإيقاع
هل يمشي إلى زمن معافى
ثم يصحب في الهوى مولاي؟
هل يتبع المرضي في ذاتي
لأسلخ من شقاوة سندان العمر
ما صنعت بيدي؟

له ما يرى
من طاقة الحلم البعيد
فأول المبنى رؤي.
أفبر هذا جئت من قدسية المعنى
وفي كفي عصاي.
ما بين مرآة يكسرهما الوضوح
وبين مرآة السؤال عن الغموض
كتبت أجمل ما يكون من المعارج
يا صديقي
ثم أوسعت الحدائق كلها
وراء، وليس لوجه سيدتي سواي.

ها أنت تستقصي وضوح
من غموضي
ثم تقرؤني بموقلب عارف
وتزيد حرفاً للكلام
ها أنت تقرؤني من المعنى

إلى

ا

ل

ف

و

ض

ى

وكم ترضى القصيدة أن أشكلها
على حرفي
وكم أهديت حرفاً آخراً للماء
ونسجت من صميتي حياة
كنت قد أعطيتها في خلوتي
يُمناي؟

* شاعر عربي

مرفأ آخر للماء

• أحمد الخطيب *



وحذفت نهر الأرض
من سرديّة الأسماء
قلت بلى..
ولكنّي رأيت دمي
يشقّ عن الصراخ،
وكان مستتراً
وتسكنه خطاي.

عطفاً على العطف الموشى بالحرير
تركت ما جبرته من صاحب الكلمات
ثم تشيّأت أنفاسي الأولى
ولم أغفل صدى منفاي؟

ما كان يشبهني سواي
هيات من لغتي جبالاً
راح يسكنها سواي.

ما كان يشبه سكرتي
حال من العرفان،

حين تصوفت عينا،؟

راقم على حرف
وثلاث عنصر في جبتي
نحل، ولم يتحلل المعنى به

وتراب صلصالي سماي.

في هيئة المعنى
رأيت الحرف

تحت جموح ما يبقى من الكلمات
حال تكشف الملوكت

عن فوضى مناي.

لا شاع خرتاح فوق ثيابه امرأة
ولا امرأة تطارد عاشقاً
ولها

ولا درب

ويخرج من أساي؟

أوصلت حرف العرف
شاهد ومسمى

من هوى سكري ومعرفتي
باول لغة في الناي.

ما تحت كاف العرف
في ملوكتي..
لغة ومشى

في إنشاء استعارة جديدة بالنظور الجمالي الذي يعتمد قصديّة كتابة الإيحاء (Connotation) الذي لا يعني تقييد المطابقة (Dénotation)، بل هو السعي إلى تجريب خاص يُحاول المطابقة بين لحظة الكتابة الشعرية والزمن الشعريّ المنشود دون الاستقرار على شاكّة محدّدة، لأنّه زمن غائم مُرتبك متوتّر أحياناً، كفضليّ الكتابة المتكرّر والمتغير في آن معاً، أو المتغير بالتكرار تبعاً لمُغارقة هي بمنزلة اللازمة (Leitmotiv) في مسار الكتابة الشعرية لدى يوسف رزوقة، لحرص الشاعر الشديد على نزع قداسة الشعر عن الشعر، كاشاع من الرؤى الرومنسية وتخلص الشعر أيضاً من مسبب التأثير الإيديولوجي باسم الواقعيّة الفجة وما شابهها، وذلك بتجسيده فعل الكتابة لحظة الكتابة ضمن السياق الكتابي ذاته بما يُقارب "الصناعة الشعرية" تجريباً وإعادة تجريب وتجاوزاً في أحيان كثيرة لظاهر التجريب بحدّ ما لعله قلق الانتظار أو وسواس الرغبة في كتابة شعرية تخفض لغة الشعر إلى مستوى الوقائع والحالات وتتجه سرياً إلى الرغش في الغلب الموهن لجهاز المعنى، بنزعة التأسيس، كما استلّفنا، لاستعارة شعرية جديدة مختلفة، ومنطق لسانیّ حادث، إذ لم تعد الاستعارة، كماضي التوظيف اللغويّ الشعري، ظاهرة يتم فيها استخدام لفظ عوضاً عن لفظ آخر، على أساس التشابه واعتماد التمثال، بل هي الاستعارة الباشئة تتأسس على تناقض منطقيّ بين المُسمّى والمُسمّى بتمثل عقليّ ناشئ يؤالف بين اللغة والعقل والجسد ويستند إليه مُعصّل الخبرة في الحياة والتلقّط الشعريّ.

كذا الكتابة، بمنظور يوسف رزوقة، وفي تقدير يندّي، تجربة تستدعي تجريباً وتحويل لغة الشعر من المطابقة والرجع التشبيهيّ والإطلاق الزمنيّ في تركيب الصورة وجاهزيّة المعنى إلى التوقف السباتي وإبعاده الصندقة ومفاجأة لحظة الكتابة وأنفاسها على اللاسمعيّ الذي هو مُنْجَب المعنى ومرجمه الدائم...

إنّ قراءة التجربة الشعرية ليوسف رزوقة إشكان ممبب إن اشترطنا منذ البدء فهمًا ضافياً بمعنى إلى تسكين المتحرّك

"الأنث في العبارة" ليوسف رزوقة تجريب الكتابة - كتابة البرية

مصطفى الكيلاني

المُستعارة إلى مَتْن يتسع بالقصد بمد ضيق الإلماح المذكور نهضة الانتمار في الشائع من هذه البحوث للتراكم على الإبدال، ولظاهر اللفظ والمعنى على اللاسمعيّ (non-sens)، ذلك القادر إمكانيّاً على إخصاب المعنى المختلف بالمشترك بين المكتوب والمقروء.

إنّ الكتابة الشعرية لدى يوسف رزوقة، وفي تقدير يندّي، وجه آخر للطفولة الواحدة المتعددة، كالتقول بطفولة الذات وطفولة التجربة وطفولة اللغة وطفولة الشعر، على وجه الخصوص رغم هاجس التجريب الملائم للصفة الكتابة، ورغم التجاذب المخفيّ بين شساعة الفنّ وتداوليّة التقنية الباحثة لها باستمرار عن استعارة شعرية جديدة تكسر قانون المادة وتغني مُطلق المثال الشعريّ باستخدامات سيميائية حادثة تتشكّل دوالها لحظة الكتابة ذاتها، ويعقوبة الخاطر بعيداً عن أيّ مُسبق للمعنى أو جهاز تركيبّي يشمل النصّ الشعريّ بأكمله أو يخصّ متواليّة أو جُملة منه.

فانخراط يوسف رزوقة واضح تماماً

١ استعارة جديدة.

الكتابة عن يوسف رزوقة وفي نصوصه الشعرية مُفامرة لن يسمى إلى الكشف عن المغيب، ذلك الماء - وراء السطحيّ، إذا جازت العبارة، قريباً من "الشمع السطحيّ" أو "الشمع العميق"، بمنظور جيل دولوز (Gilles Deleuze)، إنّ الشعر، هنا، مسائل بين الفنّ والتقنية، بين التجربة والتجريب، بين الحنين إلى تراث القصيدة والحدادة الصادمة المخاللة أحياناً صديدة، كما يصيرة التناول إن يحرص على توصيف الكتابة الشعرية كاشاع من القراءات، ضالواصف في كلّ الأحوال فادر هو الآخر على "التخفيّ الظاهر" باسم الموضوعيّة والمنهج والقراءة الأكاديميّة وإنشاء نصّ على نصّ، بمفهوم النصّ الشفائيّ المحايث (immanent)، وإذا اشتغلنا على التأويل والتأويليّة (herméneutique) يدع، هنا، إلى قلب المشهد القرآنيّ بتحويل "المتنّ" في الشائع من البحوث الوصفية إلى حاشية و"الحاشية" المختصرة أو

يوعانا

كتاب الوجودية الحديثة



وتوحيد المتعدد. لذلك اتَّجه اهتمامنا إلى اختيار ديوان "الذنب في العبارة" (١) نموذجاً للتدليل على أدق سمات هذه التجربة عند تمثل صلة البعوض بالكل.

٢) "قانون اللعبة أن اللعب."

إن اللعب، بالمنظور الفاداميري القريب من قسندية يوسف رزوقة الكاتبة، منظومة خاصة لها نظامها الحركي المرحوم بالمواقف والحالات العارضة. لذلك لا يتحدد اللعب بفرص مسبق ولا ينحصر في ذاتية اللاعب، خنسب التأويل الذاتي، بل هو "رقص خاص، وجود قبل أن يكون وعيا للوجود، كسان يتكشف اللعب في اللعب ذاته ليتلاشى بذلك أي وعي جاهز كي لا يتقلب اللعب، باعتباره ظاهرة إبداع فني، إلى جد مكشوف، فإذا بلغ اللعب حد الاكتمال اضنى عملاً فنياً (٢).

كذا اللعب مقاربة للواقع في مدى الانفتاح على الأفق المستقبلي وتمايل الانتظار والألوان، ليتماهى بذلك اللعب والعمل الفني أيضاً عند نشدان حقيقة ما، "واقعا مخصصا" داخل

الواقع الحاف (٣).

إن الكتابة اللعب في الذنب في العبارة رقص خاص باللغة وفي اللغة، بجذولة الكلمات وتوزيعها وإعادة جذولتها عبر سياقات متجاوزة حيناً اجتماعية أحياناً بالهيم الداعي إلى تأميس استعاري جديد مختلف، كما أسلفنا:

"قانون اللعبة أن اللعب
أن أسمك ثور التاريخ
المخشوش من قرنيه
لتشتبك الكلمات مع
الحركة
أن أصنع بحراً للصياد و
السمكة

أن اجلس عند الضاطئ أقرب أيهما ستزل
به الدنيا وتقمطه
الشبكة
قانون اللعبة اللعب
أن أسجن نفسي في جب امرأة حمقاء
وضيقة العينين ومرتبكة
تستلطني فانصبها ملكة
قانون اللعبة أن اللعب

إن اللعب، بالمنظور
الفاداميري القريب من
قسندية يوسف رزوقة
الكاتبة، منظومة خاصة
لها نظامها الحركي
المرحوم بالمواقف و
الحالات العارضة. لذلك
لا يتحدد اللعب بفرص
مسبق ولا ينحصر في
ذاتية اللاعب

أن أرسم سهما أرسله في خاتمة التطواف
إلى قلب الملكة... (٤)

وإذا الكتابة لعب لفسوي لا يدين
بمذهب جاهز أو معنى مسبق، إذ هو
تشكيل للفراغ بممكن الصورة و"جد" لا
يشي بجديته رغم سمة اللعب الغالبة
عليه، كأن يكسب اللعب نزراً قليلاً من
المعنى في زحمة اللا- معنى المستبد
بمشهد الكتابة، بالحركة ورؤية الشبكة
(تصيد اللحظة والكلمة الدالة عليها)
في الآن ذاته.

٣) "يذاري عرفتاً بعيداً حيث تذهب بي
المقاهة نحو مشقتي".

وكما انتزع يوسف رزوقة سبيل النطق
الجديد المختلف في إنشاء القصيدة
الترم في الاتجاه الآخر بالتفصيل ليتألف
القديم والجديد إيقاعاً وتضمية، صناعة
وليحة بنزع القداسة وتهميم الحال عن
القصيدة وممارسة اللعب ب"جد" عابت و
"عيب" جاذ حينما تتخلص لغة الشعر من
مسطور المعاني ويشي "القصيح" بدهين
"الجمال" المائل فيه. هنا تضحي اللغة
الشعرية قادراً يُثير نزراً قليلاً من عتمة
الوجود، إذ تقارب القصيدة بعديّة اللعب
المائلة فيها دلالة الموت في حكاية "الف
ليلة وليلة" بتوظيف خاص لـ"حكاية
الشمر" وشاعرية الحكاية، كأن تزول
الحدود الفارقة بين اللغة والوجود، وبين
وجود المحكي وإمكان الموت، وبين الرغبة
والمخاطرة، وبين عجز اللغة والحاجة
إلى التكلم:

"حقى اللسان
وغير زاد تلج؛

حينئذ... ولا طار رأسك من على
كتفك...

حينئذ كذلك واحد من آخر الدنيا وفي
شفتيك؛

بده الكون أو بده اللغة... (٥)

وإذا القصيدة، بهذا المنظور، اعتراف
بشيء بكتابة العجز ونزوع جارف إلى

يوسف رزوقة



الفراسة في النص

مُضاد، كان تتوالد
الأساليب ويتمسد
الحكي عند المزاوجة
بين "الفنائيّة" و
"الحكاية" بكتابة
شعرية يتسع مداها
بالسرير الحكائي
وبعميد الضمائر؛
"عزرائيل" و
"خيرزاد" والأم وتونس
وأنا الشاعر أو أنا
القصيدة... وهنا
يُضحي الشعر مجالاً
واسعاً للتنازع بجوار
الضمائر المختلفة
ويتشكّل الترات
الحكي في ضوء
تداعيات الحال أو
عتمتها، فيجذب أنا
القصيدة الحب
(خيرزاد) والموت

(عزرائيل)، وتتوالد المشاهد ضمن
"الحكاية الشعرية الواحدة" عبر مظهر
المواقف والشخصيات الرموز يتقطع
الأسطر حيناً والامتدادات الكتابي حيناً
آخر، إذ الكتابة تغليب للحال وممارسة
لفن الاختلاف بصرى الشاعر المتكرر
على الابتعاد عن أناه أو بمزيد الاندماج
فيه خدّ التداخل الكامل الذي يُفسي
إلى العمّة، استعالة الرؤية / الرؤيا:

"وإذ يبارزني، اليبس به المسافة بين أن
أبقى وأن أفتني وأطرجه
بعيداً عن "أناي" فاختلط (...)
هل تضي الأعمام والأعوام... والأحلام
وحده هنا؟
وأنا أنا؟" (أ)

وكما يجوز عمل الكتابة تفكيك نواة
القصيدة وأنا الشاعر يُدخل بين مختلف
الضمائر بإحداث الشكل المعنى وتفكيكه
لإعادة إنشائه بدءاً من "الفراغ" وغوّداً
إليه:

"أنت الفراغ؛ سقطت وبيننا ما يُشبه

ضمن سياق اللحظة الكاتبة، وياتفاه
الوجهية وغياب الاتجاه و " التورط" في
ليل المناهة:

" وأيتني أمضي بعيداً خارجي
وأيتني أمضي بعيداً داخلي
صنّاي مُطفئان و الوجه الخريصة
زعران
ويدي عرسيتاً بعيداً حيث تذهب بي
المناهة نحو مشنقتي
ومشنقتي التورط في خيوط العنكبوت
وفي ترابيع النّفس.
وأيتني أمتصّ ندي الزّويعة" (٧).

"(٤) حدّثني وكنّ مولاي..."
وكاننا عند قراءة قصائد "النّث" في
المبارة نشهد ترميزاً أنطولوجياً عفويّاً
لشعر بؤاسطة الكتابة ذاتها ودون
الاتجاه إلى فكر سابق أو فكر يتخذ له
الشعر ذريعة للبحث في أنطولوجيا اللغة
وفلسفة المعنى. هادرك يوسف رزوقة
بذلك الحاجة إلى "شاعرية الحكاية"
لأداء حكاية الشعر كي تتفكك النواة
الجاذبة عادة في بنية القصيدة بـ "تبدّل

إحبال اللغة بإمكان المعنى لحظة
اصطدام رغبة الكتابة بشعاع الفراغ،
وهي المخاض الصعب عند نشدان البدء
الأول، ذلك الما- قبل الدالّ على ما هو
مختلف تماماً عن جاهزية القيمة الماثلة
أساساً في ثنائية الخير والشر، إذ
بـ"الشر" تتأكد الحاجة إلى الكتابة، وبه
يُضحي الخير إمكاناً ليس إلا، شأن
الضمد (الانقضاء) الذي هو حكم أزلي
يطوي الكيان والمكان على حدّ سواء أو
يُهمّة اللأ معنى تقضي لإنهاء أي معنى.

وبهذا التمثل "الحلال" و "الحرام"
تنشأ الكتابة قهيمتها الخاصة لحظة
المخاض المميز ويغفل الكتابة ذاته الذي
هو مُغالبية عليها للمعجز والفراغ و
الفساد والشر المحض والهلاك:

"حفي اللسان
وخير زاد تُنح
دغدغني كاشع ما تكون الدغدغة.
أصمكت رأسي هكذا يسيدي هالين /
ارتبكت...
ففاض من عيني هالين / الدخان.
حاء لسيّدة الحلال
حاء لسيّدة الحرام
وبين هالين اثنين... هتكت أزوار الظلام
كشفت من بطن الجنود ومن خلايا الكلام
وقلت: - مهلاً أيها النذب...
هاشمتل الزمان وكان مقعولا بها.
وصوى المكان." (٦)

كذلك الكتابة إيفال في الفراغ، اللأ
معنى، بداية الأشياء، إذا جازت العبارة،
واستثمار مخصص للفوضى بإزبال
اللفة وتفكيك منطق التداوّل عند ردّ
الكلام إلى الصمت وتحويل الصمت إلى
كلام لا يغلو هو أيضاً من صخب
الحروف، حاجة "الفراغ" إلى امتلاء ما
باللفة، ووحشة الكيان إلى شيء من
المعنى بالإطمان وسفارة الكتابة والموت
مداً، إذ القصيدة تجسّد للرغبة وإفناء
حينئذ لها، وهي التفكك الناتج عن انهدام
النواة الواحدة للقصيدة بد أن استعالت
الذات من حدوث إلى مشروع للحدوث

الفراسة في النص



الغيبوبة الأولى...

وانت أنا... أنا الولد الشقي وبيننا اللآماء
و الوطن المحرم و الرماد" (٩).

إن الكتابة، بمنظور يوسف زرّوقة كما
أسلفنا، لعب خاص، بنية حكاية في جنّ
المواطن، تعدد أصوات خارج حدود النواة
الجاذبة الواحدة، سعي إلى إنطاق
الصمت ومحاولة إسكات الكلام بتحويل
وجهة اللغة من ثنائية التسمية ممثلة في
المطابقة والإيهام إلى ضرب من "الإيهام
المطابق"، لذلك نكتسب القصيدة صفة
الحكاية وتتلبس الحكاية بالشعر:

"حاء لسيّدة الحلال

حاء لسيّدة الحرام

و"خيززاد" تلحّ:

حدّثني وكُن مولاي / حدّثني وخذني
بالكلام

كأنني امرأة / كأنك عاشق

اقول، لكن الكلام على الحقيقة شاقّ"
(١٠).

٥ "أنا لست لي..."

إن الكتابة "باللعب" بحث في اللغة عن
ماهية ما للشعر... وكما يفسر فعل
الكتابة عن تفكك النواة الواحدة في بنية
القصيدة و الذات الشاعرة على حدّ
سواء فإن اللعب سرعان ما يتكشف بعد
مؤن، كان تصف لعبة الكتابة عن إشكالية
ماهية القصيدة ومأساة الهوية:

"فليل لي إنني عربي..."

فقلت: نعم... وفتحت النوافذ حتّى أضم
الهواء

ولكنّ شأراً غريباً فقمع أنفي

فغمست في البحر كفي

إفان... لست جراً

أنا عربي بغيري

ولا حول لي غير شعري

لأشعر أنني عربي

وأنّ المحيطين بي، لا يحيطون بي..."
(١١)

إن الكتابة، بمنظور
يوسف زرّوقة كما أسلفنا،
لعب خاص، بنية حكاية
في جنّ المواطن، تعدد
أصوات خارج حدود النواة
الجاذبة الواحدة، سعي
إلى إنطاق الصمت
ومحاولة إسكات الكلام
بتحويل وجهه اللغة من
ثنائية التسمية ممثلة
في المطابقة والإيهام

فلا انفصال، إذن، بين ماهية القصيدة
وهوية الذات الشاعرة، لأنّ الوضع واحد،
واستعالة التبدّل أو إمكانه واحدة
أيضاً... غير أنّ رغبة التسمية لكلّ منهما
باللغة هي أساس الكتابة ومرجعها،
والنظر في الذات عبر ليل الصمت
(الغابة) استعالة أو إيهام بإمكان الرؤيا:

توغّلت في غابتي

وتصيّبت في المتخفي وفي المتجلّي

تصيّبت عشقا وعشبا

وعانيت منّي

فحاولت أن أبتعد منّي

لعمري أرايتي ولكتني كنت أعسى

فلم أر إلاّ أباي..." (١٢)

وإذا "أب / الأب" تدليل رمزي على
استعالة الانطلاق وتحقيق مُجرّد الحرية
التي تشهده الكتابة بمجموع القصيدة و
الذات الكاتبة، لذلك يتمم مجال النصّ
الشعري بتداعيات الحال وتراكم اللغة
ليضيق دلالة بالتحسّس أفق اللعب و
التوسّل بالنظر والانتظار:

"سامكت في ظلمتي

سأرتّب ساقا على احتسابك وإشباكك بين
اليدين

واصمني

فقلّ ما بُدّ لك يا سيّد العارفين...

لك الكلمة:

الشياك أمامك بكرّوهي فصيكت الكره
راوغ الكلّ أو راوغ الظلّ... ظلك... راوغك إن
لم تجد أحداً

في النهاية حولك والعيب..

هناك منكصر لا محالة يا سيّد اللاهين
(١٣)..."

إن رؤية الأب عيوضاً عن رؤية الذات
توغّل آخر في ليل المشاهدة، كان يشدّ
بالرائي الشّقا في غمّة لعب الكتابة، وما
طيف الأمل إلاّ سهيل آخر إلى محاولة
الرؤيا / الرؤيا بالسعي إلى استنكار ما
تدبّر وكذا يتلاشي تماماً في مدير
الظلمة الأملتوية... وكان الأنا بهذا
التداعي يشدّد تفككا بين أطرافه الثلاثة،
بين "الدّكرة" و "الأفوة" و "المشترّك"
بينهما في بنية نواة الذات التي لم تعد
نواة منطظمة جاذبة، لذلك يتفكك محور
المعلّية والفعل والمفعول، بالأنا و الأنت
للمائل في الأنا، على حدّ عبارة مارتن
بورر (Martin Buer) (١٤):

"أنا لست لي (...)

أنا واحد بين وجهتي لي ووحيد (...)

أنا دائم ببنامتي (...)

سامصطادني وسافقتادني نحو مشوارتي

سامصطادني وسافقتادني نحو مشوارتي
(...)

ساكنتي (...)

هو التكون لي

وأنا لست لي (...)

فلا بدّ منّي لأشعّلي (...)

أنا صنّع وحدي (...)

وحدي القرن... لكتني لست وعدي..." (١٥)

وكما للكتابة ذاتيتها وغيبتها ينقسم
الأنا إلى ذات وآخر ليكتشف وجه حادث
لكتابة اللعب أو لعب الكتابة الذي هو
التريّد القصري و الاختياريّ ممّا بين ما
يبدو في "صميم" الذات وماهو خاف بها





ومختلف مَنَّا عن هذا "الصميم" التفسيرية، بل لنواة الذات الكتابية و المكتوبة من تشكلات وتقسيمات (métamorphoses) عاجلة، لذلك تتدفق في لحظة الكتابة ذاتها أزمة وتواريف ووقائع وحالات. كما تكشف اللغة عن قصورها و انشاع أفعها في الآن ذاته بما يُدّل على شيء مَّا في تجربة الكتابة و حياة الذات الكتابية وما يفض بالقصد إلى أن يظهر على شاكلة "تداعيات" لغوية تستلزم تداعيات أخرى لتممير الشاعر وإسكان الفارغ بما يتناغم تركيباً نحوياً ويعتق دلائل، أو ما يُقارب معنى مَّا، كالتفكير شعراً في ماهية الكتابة وهوية الذات الكتابية / المشروع أو شاعرية "الهنديان" تبحث لها في زمرة الكلمات وانحباس الوضعية عن أفق مَّا لليلة وإمكان المعنى (١٦).

وإذا المحكي، بمُخطف صيغة وتراكيبه وحضور الأنا الراوي و الأنت المضاطب، أساس التوالد الأسلوبية وأنشاع المجال التناصبي:

"ويُحك أن طفلاً كان يلهو...
ويُحك أنه صار المصارع خارجة الحلبة...
ولكن، ساصفني دون أن أصفعلك...
ساصمع حولي...
ليُعتبر عالياً...
فإنك في قلبها...
كفى رجلاً كل امرأة...
كفى فلسفة...
تقليت في النار..." (١٧)

في الكتابة الباحثة، إذن، عن النص المختلف والذات بدلالة التمرّكز و التهربية مَّا:

"إنّ، كيف أبحث عني
أنا يا من في الحقيقة مني (...)
إنّ، كيف أحمي ؟
أنا لست لي...
ودمي ليس لي..

**تكشف اللغة عن قصورها
و انشاع أفعها في الآن ذاته
بما يُدّل على شيء مَّا في
تجربة الكتابة و حياة
الذات الكتابية وما يفض
بالقصد إلى أن يظهر على
شاكلة "تداعيات" لغوية
تستلزم تداعيات أخرى
لتممير الشاعر
وإسكان الفارغ**

وغدي ليس لي
ويندي ارتفعت لتزحزح هيكلتي صخرة
فتؤلف قلبي من النبض وانهيار سقف
الضلوع علي...
أنا حجر فوقه حجر تحته حجر
فتعالوا جميعاً وحجوا إلي..." (١٨)

إلا أنّ هذه الذات تبدو مُتَكِّكة غُدَمِيّة
بنفي الماهية والإرادة وامتلاك اللحظة
والتاريخ والمستقبل والحركة أيضاً، فَهْـة
شيء مَّا مُتَقَد، كأن يتبدى انكساراً مَّا،
تعتلا، انهياراً، كـ"الجسم الفاسد
لمناعته"، برزمية الوجود (Blam) الشاهد
على الهزيمة والوجود الحافّ به، وجود
الأمّة، تحديداً، وقد تحوكت إلى شتات:

"ضعوب تلاشت
لتنها شعوب تلاشت
لتنها شعوب..." (١٩)

"٦" ساصمع لي سافلين أسابق ربح الأ
معني بهما..."

فَتَضْجعي القصيدة شهادة على ذات
متشظية ووجود مهزوز. وإذا "النواة" التي
تحدّ بها ماهية الوجود والوجود مسكوبة
بفوضى اللغة وزحمة الحالات و المواقف
والأفعال، غارقة تماماً في هتاف الفاجعة،
كأن يستحيل الوصف إلى ما يُشبه المُرْتَبَة
تصاعق بعديد الأساليب والمُشاهد،
فتدّخل الرغبة والرعب وذكريات

الطفولة الهالكة وجعيم الحاضر برزمية
الأمّ / الأمّة وانحباس الأفق المستقبلي
وجمالية الضيق والشرّ المائل في أدق
سمات المشهد الكارثي الموصوف:

"واصدح أمي
(وأمي تزجج بي في الضحى حاجبها
وتعضني في الهزيع اللّديّن من الرعب
حلماً جديداً
وابكي لتلعفني دمعاً، دمعتين ثلاثاً
بزواويني شفتيها
وإذا أتعدّ في مختلالي وحيداً
وافتح بيت القصيدة في آخر الليل، لي..
لأموت قليلاً
تُعاظني بصداقتها
توصد الباب والنافذة،
لن تكون وحيداً..." (٢٠)

كذا نزول الحدود الفارقة بين الحالات
وتناقضها بكتابة خاصة "لشرّ"، للفاجعة،
للكارثة، للميت، ولأنّ المعنى "خير" كاندي،
و لوق مُخادع في وعي الكتابة فقد أثرت
الذات الشاعرة مُقاربة اللا-معنى "
للبحث في ما وراء الكلمة عن الصمت
الدالّ، عن الدلالة البكر، واستتسراء
الجسد بمُجمل حواسّه ومختلف أبعاده.

إنّ الكتابة، بهذا المنظور، وليدة أقصى
حالات التقطع الجسديّ على وجود الذات
ووجود الغُنة مَساً، بمخيال الجُذس
وصدقة المعنوية الكتابية. فلا تَمَوِّع في
حال يمينها، ولا إحالة على مرجع
واجدي، لأنّ الحواس في تيقظ كامل،
والجسد مدفوع بأقصى حالات الرغبة
إلى الكلام، إلى الإنشاء:

"هات الصلصال...
صاصمع لي سافلين أسابق ربح الأ
بهما
وبدين من القصب
أجني بهما نيران الحكمة من هذا الزمن
المصبي
هات الصلصال... سأنتح تمثالي بيدي
صاصمع لي اثنين مُعْطَلَتَيْن بلا عتَب

وساجعل للأعضاء وظائف غير وظائفه الأولى" (٢١)

إن القصيدة في تجربة يوسف رزوقة الشعرية الزباج عن مألوف الإنشاء إلى ما يقارب كتابة الكتابة بهزلية اللعب الكاتب وجديته حيناً وبالحنين إلى طفولة الاسم الأولى وشغف الاستماع إلى نداء الرغبة (٢٢).

إلا أن هذه الرغبة لاتُصَد بنسابة مسبقة، لأنها مرادف تزيين للنواة التي بها تكون الذات ذاتاً مختلفة منسكة راضية في أصل تكوينها ومجمل أعمالها وأنيات اشتغالها، لجامز المعنى وثابت الماهية، إذ القلق مائل في جميع ما يكتبه الشاعر، يطفو حيناً على سطح الدلالة ويمعق أحياناً برغبة الإخفاء ومُضادة تيار الحياة وقانون الجماعة:

" ليس هذا طريقي

أحث الخطى عكس وأو الجماعة وانهارين

أمد النرايين، أهلاً وسهلاً واه..

بمن أحقني؟

أحقتني في السؤال

فيغمري عرق بارد ودخان" (٢٣)

(٧) أحب الخريف وافتح بيت القصيدة للأحزان.

هو قلق العزلة، إذن، رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسري لها، بحكم العادة، وهو ذاك "النزيف الداخلي" يحوله يوسف رزوقة من "مادته الأولى الخام" إلى فيض حيز ورغبة كاتبة، باحتفالية الشعر الخاصة ومهرجان الذات العاشقة للحرف والوجود:

" أحب الخريف وافتح بيت القصيدة للأحزان

أيها الشعراء

أترك "لهذين" لكم و"الجمعة"

أترك النقد، "مصطلحات الحداثة" و"الجمعة"

أترك الفلسفات القديمة المُفسّنين.. وامضي مع.. الزومعة" (٢٤)

فلا اختلاف بين الانتماء للشعر والمذهب بالوجود، لأن "الشاعر الحقيقي في القصيدة وبالقصيدة، وغداً ذلك مُرواغة يُراد بها الدفاع عن الذات من السقوط في "جحيم" العادة والتورط في حياة الرعدة، كما إن الانتماء إلى المدينة ضرورة اقتضاها واقع الحال، والمحابة "سلاح يغال به الشاعر أعداء حركته، إذ يستجهر بالشعر ويستعين بالحيلة ورغبة التخفي ورمزية الإخفاء للاستمرار في البقاء والمراعاة على امتلاك المستقبل، وإن توسل الشاعر بخطة تفكيك الزمن بالرحيل المسافر عبر الماضي البعيد والقريب والانتقال منه إلى الحاضر المفكك هو الآخر في لحظات عارضة طارئة مُجاعة والمرور عبر منرجاته الممتدة إلى أقامتي تخوم الرغبة، بكتابة "ماضي المستقبل" وحاضر الماضي "وكثافة الحاضر" عبر ألوان شتى من التباين بالمطابقة الخافتة حيناً بالإيهام المكثف أحياناً،

" أعود إلى الزمن الحجري (...)

ليس هذا طريقي

يموت الصباح

بنفس اليبين الملوّتين يموت الصباح.. (٢٥)

وإذا "الخبرية" في شعر يوسف رزوقة إشكالية بحكم التضخم الذي تشهده "الأنا" "بـالأنت" الملزم لهسا، وبيادة الالتفاف حول نواة الذات لبتراعي "النهر" طبقاً مُزعجاً يشهد الرغبة ورغبة الكتابة في أن معاً، كأن يتخذ له أشكالاً ووظائف متعددة لتلقي جميعها في ثابت متكرر هو السعي إلى الحاق الأذى بوجود الذات، لذلك تحرص الذات على مزيد الالتفاف حول نواتها والتصلب بلغة الشعر واعتماد أساليب التضمين المختلفة واتعاج سبيل اللعب إضماراً وإظهاراً، حجباً وإشفاً، قلباً ونشراً...

إلا أن الإبطان هو سبب الموقف في أغلب المواطن لإيمان الشاعر بخبرية التورية والتستر أمام "شريعة القتل" السائدة منذ أقدم الأزمنة وإلى رامن الكتابة، هذا الزمن، إذ "بأنية" الشعر، هذا، هُناق تخفي عن الذات حبيقة ما تُؤمن به خوفاً على نفسها من بطش "للآخرين" وإيماناً بجسدي الانتظار والتلقي بالكتابة "وشؤون" أخرى بُنية حيازة "السبق الأخير":

" نكم دينكم...

ولنا ويكن ما يكون- الجنوب...

لكن أن تُروا" (...)

نكم أن تُروا...

وقد سقى من سنجو... (٢٦)

كذا "الجماعة" أو "الغير" (الأخر) جسهم فطع يؤثر الشاعر محاباته وإضمار شعور احتقاره في الآن ذاته بانفعال خطة التفرق بين السبق والأسوأ، وبين الساجل والأجل "ببراهنية" اقتضتها كتابة التجريب واستنزمتها رغبة الاستمرار في البقاء

إن "سلطة الغير" القائمة راهنية الوجود وتاريخية الميت، وليس بالإمكان مغالبتها، في منظور الشاعر، دون الالتجاء إلى فضاء القصيدة الذي يسمى

رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسري لها، بحكم العادة، وهو ذاك "النزيف الداخلي" يحوله يوسف رزوقة من "مادته الأولى الخام" إلى فيض حيز ورغبة كاتبة، باحتفالية الشعر الخاصة ومهرجان الذات العاشقة



المائلة، يَنْقُصُ صامت، هي أدقّ خلايا الكلمة، المترسّمة بكلّ الدلالات المعلقة والخفية على حدّ سواء.

الحُرّيّة، هنا، هي مرجع الرغبة وحلم الرغبة في أن ممّا، وهي شرط الكتابة الشعرية، وهي ذلك المفقّد الذي يُمكن استعادة البهيم منه بواسطة لغة الشعر. فهي بصيص الضوء الوحيد في عمّة هذا الوجود، وهي بريق الأمل الخافت الذي يظهر حيناً ليختفي

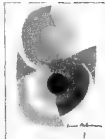
أحياناً بإرادة "الجلادين" وجرائم "القطعة".

إنّ الحُرّيّة في ديوان "الذهب في العبارة" ومُجلّد دواوين يوسف زرّوقة لازمة متكرّرة في بناء "نشيدة"، وهي مُرادف الحبّ القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات.

ولئن استبدّ بعالم يوسف زرّوقة الشعريّ الوجع والخوف ووسواس "الأخر المؤلّي والمدينة المناهضة وألوجوه الباردة المتعائلة القاتلة والفراغ" (٢٩)، فإنّ الحُرّيّة صدى لوجود سالف وصوّت حادث خافت في زاهن الوجود وإمكان مستقبل، إذ تتحدّد به قصيدة الكتابة بعضاً من إنجاز في الشعر وبالشعر ومزجاً ورغبة مُتجدّدة للكتابة والوجود.

* كاتب ونقاد تونس

يوسف زرّوقة



الكتابة في العبارة

يوسف زرّوقة

شعره الموعود بالهلاک



الشاعر إلى إحاطته "بهيومله النكبويّة" الخاصّة وتسيجه بقوّة الرغبة المستعانة المتجدّدة وتميمه بجديد الاستعارات وساكنه "بنفاجة" أنشأها تراكم خبيات وهزائم هائلة وانتصارات قليلة. فإجراء الإرجاء هو الحافز الأكبر على الكتابة الشعرية، إذ بهذه الكتابة تضمين "لمنابات" التجريّة واستثمار للموت وتاجيل شبه صريح للكتابة القادمة، بدلالة الذات الفردية المقصودة

وذات الجماعة المهدّدة بالهلاک والتلاشي الأبدّي في حضارة القولّة الناشئة.

٨ كتابة الشعر كتابة الحُرّيّة

إنّ القصيدة، في خاتمة هذا القول، وكما تتّضح معلما في ديوان "الذهب في العبارة"، شاهدة على ما حدث ونشي للقيمة وتوظيف مُتحدّد "لقبح" و "النشر" والخواء للتدليل على الجمال والخبر والمعنى بقية الانحصار للكيونة وكيونة الشعر، ولطفولة الأب "والعشق" الفرديّ "أو" المفسّر (٢٧)، وللعلم والأبدية بمدلول النهاية التي يُمسّل الموجود إليها، ولصمت أو ما يُشبه البوح:

"لمحة البرق في القلب أو يقظة الماء في

إنّ الحُرّيّة في ديوان "الذهب في العبارة" ومجلّد دواوين يوسف زرّوقة لازمة متكرّرة في بناء "نشيدة" الكتابة، وهي مُرادف الحبّ القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات

الجنود

وكانت تكافحه دون شكّ

بما يُشبه البوح بالصمت

والصمت يعني له .. كان يعني له ولها كلمات ... (٢٨)،

وللحرية، هذه الدلالة الوالدة (matrice)

الكتابة في العبارة



المصادر:

- (١) Marouf Barer, A Je et tu S, préface de Gaston Bachelard, France: Aubier, 1969, p.13.
- (٢) "الذهب في العبارة"، من الأعمال الشعرية...، ص ٢٩٨ - ٤٠٠.
- (٣) شاعرية "الهيئات" أو التدايمات هي في صميم تجربة الاسترسال الكتابي الذي قضى الإطالة في صياغة للنص الشعريّ لدى يوسف زرّوقة على غرار نصوص لشعراء آخرين أثروا استثمار الفراغ على جمل السلاسل و الماني لحفّوظ مناصرة التجريب الذي لا يتفصل عن عميق التجربة.
- (٤) "الذهب في العبارة"، من الأعمال الشعرية الكاملة.
- (٥) السابق، ص ٤٠٩ - ٤١٠.
- (٦) السابق، ص ٤١١.
- (٧) السابق، ص ٤١٥.
- (٨) السابق، ص ٤١٨.
- (٩) انظر "مقام الضحك" من الديوان.
- (١٠) السابق، ص ٤٢٨.
- (١١) السابق، ص ٤٢٩.
- (١٢) السابق، ص ٤٣١.
- (١٣) انظر "تأمل العشيق".
- (١٤) السابق، ص ٤٤٣ - ٤٤٢.

- (١) يوسف زرّوقة، "الأعمال الشعرية"، الجزء الأول، الشركة التونسية للنشر وتوزيع، ٢٠٠٢.
- (٢) Hans Georg Gadamer, A Verité et méthode S (Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique), Seuil, 1976, p.30 - 32.
- (٣) السابق، ص ٣٩.
- (٤) السابق، ص ٣٧٥.
- (٥) السابق، ص ٣٧٦.
- (٦) السابق، ص ٣٧٧-٣٧٧.
- (٧) السابق، ص ٣٧٧.
- (٨) السابق، ص ٣٨٢-٣٨٢.
- (٩) السابق، ص ٣٨٤.
- (١٠) السابق، ص ٣٨٨-٣٨٩.
- (١١) السابق، ص ٣٩٠-٣٩١.
- (١٢) السابق، ص ٣٩١.
- (١٣) السابق، ص ٣٩٤.

فقد غدا النص في شعوري تنكرا
لمدينة أحلم بأن أحج إليها
فدأت "مراهن الوهم" بنوق، متحررا
من أي قيد، لهذا، أسمح للقصي بأن
أبدى انطباعات كاتب، فلست ناقدًا ولا
صحافيًا.

للحقيقة، أدخلت "مراهن الوهم" إلى
عالم الكتابة، ففي الفصول السبعة، أدت
بأسئلة الشكل (التي تطرحها ليلي
الأطرش في سياق السرد كقضية
تواجهها الكتابة الروائية في العالم
العربي)، والتي بقيت مفتوحة، على
مستوى طبيعة النص، ص ٨٨ كما على
مستوى تركيبه وزمنه وحجته...

لا أقصد إلى مجادلة ليلي الأطرش
حين أعتقد أن مشكلة الكتابة المشرقية
كما الغربية هي الشكل؛ أي المعمار، وهي
النظم؛ أي لغة الكتابة؛ "هس الشكل هو
العقدة لكتابة شرقية يا أمل، بل الثالث
المحرم، الدين والسياسة والجنس".
ص ١٥١؛ لأن الثالث المحرم يمكن التمهيه
عليه بأساليب الكتابة التي تتجها الفنون
الأخرى، وبألية التداهي.

ربما نكون أدركنا الآن أن الإنسان
العربي لا يواجه ذاته المحرم، بل شبح
خيالاته، كل خيالاته،
كيف نجعل رواياتنا
تقول ذلك؟

واستطعت أن أسجل
أن "مراهن الوهم"
كرواية، تتماهى في
سرداها مع الحكيم
السيبرذاتي، ومع
التسجيلي اليومياني.
ولكن أيضا مع كتابة
أنكلو ساكسونية (نحن
في المغرب العربي لم
نجريها بعد، على ما
أعرف) على الطريقة
السينمائية؛ لأن خلفية
الحكاية هي تصوير
روبيورتاج في لندن،
تصويفا لطرح جملة قيم
النص المستأجرة بوعي
الكاتبة ليلي الأطرش.

في النهاية،
لعل الأثر الذي خلفته
عندي رواية "مراهن
الوهم" أن كتابتها تمت
بنفس أنثوي؛ ليس لكون
ليلى الأطرش امرأة.

"مراهن الوهم" (١)

بين رحلة السراب وكلمات الغيام

فلسطين حنيناً

الحبيب السائح *

في البر... "هي القدس القديمة عتيقة، تعلن ذاتها وتاريخها
وقديسياتها بأصواتها وروائحها، أذان وأجراس وضجة بشر

بظهور وعرق أجساد متعبية،
وروث ودباسة وزعتر، ورطوبة
وكبسة وسيرج، وكناهة وعطار،
وعيون تدقق في المارة بلا هدف
تنتظر من يشتري بلا إلهام،
وأقواس تحمل ذاتها منذ كانت
أورشليم ويابوس وبيت إيل..."
ص ٣٢.



الأطرش

هو المكان القاهر كل مكان آخر في
"مراهن الوهم"؛ الشرق، فلسطين،
بيروت، الأردن، الإمارات، بغداد، كقطب
ولندن، في مقابل ذلك.

فالحنين إلى المكان في "مراهن الوهم"
يظل مستمرا إلى القدس، إلى يافا، إلى
فلسطين؛ فلسطين الأرض، والشتات،
وأوسلو، والمنفى، فلسطين هناك، بعيدا
في تلاصيف الذاكرة المنسية، قبل
الانتداب، بعد النكبة، وخلال التمزق.
وهو الزمن المنساب في ذاكرة حجر
القدس؛

تدرك مشاعرك لي ولأولادك فلن أقيدك
بهذه... (حقيبة الدرامم) خذها وانصرف
الآن أرجوك... تخفني بقلة تصديرك
وفهمك لشاعري... حرام عليك ص ١٤٠
ثم: "أغلقناها وقذفناها إلى صدره..."
ص ١٤٠

إنها ليست أنثى فحسب، ولكنها امرأة
متعلمة مثقفة كاتبة صعبة، و... أم.
في مراهق الوهم، سمي حثيث إلى
إيجاد صبية توافق ثقافية أو عاطفية بين
الرجل وبين المرأة المتمثلين. بشخص
النص الذين لا يجمع بينهم سوى
الاختلاف، فلا تحصل إلا هذه الضدية
الأنثوية في مقابل الذكورة الكابسة: "لماذا
يقتد الرجل أنه مركز الكون؟" ص ١٧٠.
إلا أن كان تلي الأطرش لثمن،
مثلي، إلى أن تلك الضدية هي مرتكز
القطرة الأنثوية féministe، في "مراش"
الوهم!

هفي حوار بين سلاف وبين سيف
العائدين من لندن إلى الإمارات (وهو
مشهد إغراق حدث الرواية الذي بدأ من
المان كقصته)، تلج ليلى الأطرش على
الموضوع بإبراز علاقة سيف بالنساء التي
تبلغ درجة الهوس: "ومن يومها والنساء
مشككتي". ص ١٦٩. وإظهار فشل حب
شامون لكفاح الذي عاشته فتكرات: "أنا
تركزت كفاح ونسبته منذ سنين طويلة...
هذا ما لا يعني لي شيئا، لو أحبهته
لتزوجته". ص ١٧٥.

ذلك، بفعل الاختلال الحاصل في
علاقة الرجل العربي بالمرأة العربية،
لأسباب تاريخية واجتماعية وثقافية:
"ولكن الواقع يفرض معركته بين تحقيق
إنسانية المرأة والسيطرة الأبوية،
اجتماعية وقانونية وعائلي". ص ٢٩.

إن كانت "مراش الوهم" لا تطرح
مسألة الرجل في ضدية من المرأة، كما
اتهم، فإنها تصوغ أحد أسئلة الأنثى في
ضديتها مع الذكورة، في عالمنا العربي:
تتمت لو تصرخ بانها رفضته وخذلتها...
ص ١٢١.

غير أنني أجد ليلى الأطرش تلمن عن
مشروع روايتها الأنثولوجي، بتضمينها
تقويمًا للكتابة النسائية: "ولهذا سنجد
عند أي كاتبة عربية واقعية، حتى ولو
تكررت لأشورتها، بعض مفهوم مجموع
النساء... قلة التجات إلى التاريخ
والمستقبل على الواقع فظلت الإشكالية
النسائية بارزة فيه، وكثير من الكاتبات
تجاوزن تابوهات السياسة والدين والجنس

على مدى مائة وأحدى وسبعين صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن إصرارها على قلب العلاقة بين هذه الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمتها النص من مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة!

بطلين! مثل شادن المطلقة من محمود
الحامي، إلى درجة التثنية. "علمتي أمي
أن امرأة عربية مثلي يضربها أن تصرخ
للمشاعر... أكسر قانونها. وجه غير هذا
لم أكن أجرو على مواجهته فأطرق..."
ص ٢٥.

لأن هناك إدراكا لقيمة جسدها الذي
لم يعد منها لتلذذ الذكر، ولكن أصبح
كونًا مكتسبًا مما تبجعه الطبيعة لأي
إنسان روحا وجسدا وعقلا. لذلك،
رفضت سلاف من جواد مساومة بالمال
على سرها، كأمارة:
"- ما هذا؟
"- كل ما أملاكنا جمعت هذا الصباح
فتأخرت عليك، ضمعي باسمك، وسأتنازل
لك عن مكتب لندن والأستوديو في بغداد.
أيفيك ضمانا كي لا أعود إلى جنوني
أبدا؟

"أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقي
علي؟ أسكت وأرحل يا جواد! لم أعود
أحتمل... إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم
أبدا؟

ولكن لهذه اللحظة الشعرية الهاربة في
ظلال كلمات النص، التي لا تحسن قولها
سوى امرأة.

وبرغم ذلك أحسست، وأنا أتواصل
معه، أن هناك كاتبة امرأة مشدودة
برهابة ذاتية تمنعها أن تجل مسودتها
النهائية تبوح بالملوكوت كله؛ مكتوب النص.
وذلك أحد مميزات الكاتبة، ينطبق على
الروائي (الرجل) نفسه في محيط
يجر جر هرون النخيل من أن تنطق
الكلمات، سوادا على يابض، بما يعذب
الوجدان.

ولو أن تمرض "مراش الوهم" بما آل
إليه وضع الإنسان العربي ظل خاصية
ثابتة في تتابع المقاطع كلها.

يتصغير ذلك في ثنائيات الفشل
والنجاح، الخيبة والفوز، الحب والفرد،
الحلم والإحباط، الوطن والمنفى، الحرية
المحاصرة والقمع المستشري...

ويكاد ذلك التمهيد يتعصر في جذب
قطبي بين المرأة الأنثى والرجل الذكر، في
عالم عربي ضيق زمانه على هذا
التجاذب الذي تكرسه حفاقة القوى
الضدية بين الذكر والأنثى، برغم
اجتهادات الشرعي وتقنيات الوهمي.

قد أراي أني أعقد أن "مراش"
الوهم" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية،
ومن منظور أنثوي، مشكلة الذكر في هذا
العالم العربي مع أنثاء، وكانها قضية
الوجودية، لأمة لم تعد تفكر برأسها!

ليلى الأطرش تقسمها، في "مراش"
الوهم، تعرض لقارئ عربي بهذه الصفة:
أي أنثى.

لذلك، أيجل لنفسي أن أتصور أنه لو
أجري سبر معكم حول نظرة القارئ
العربي إلى روايته عربية لنت التوصل،
نسبية تقريبية، إلى استنتاج من هذا
القبيل: المنظر من رواية عربية أن تقول
عربيا وأن تبوح. ذلك هو المقدم.

وسنستقل هذا القارئ العربي التجارب
المتخيلة في النص على حياة الروايات
العربية، بالتأكيد.

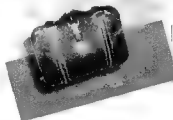
فعلى مدى مائة وأحدى وسبعين
صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن
إصرارها على قلب العلاقة بين هذه
الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمتها النص من
مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة!

آخرجت الآخر من حياتي بقساري
وحدي. ص ١٢٠. ومن مرحلة الطردية
والطارد (سلاف المراقبة الوحيدة
والمطلقة من جواد المهندس الفنان،

بين روايته السر والعلانية



ليلى الأطرش



بقضية صالبيه وممكن أدوات إبداءهم، كبريات، قبلي وبمدي، ص ٢٩ وبصرفه، تؤكد على لسان كفاح، وفي الكتابة النسائية التميز هو في تجاوز الشبوات بمسدا عن التصريح على السجيرة الذكورية، مل القارئ حرب الثنائيات، ص ٢٩.

فإن تلك الأنطولوجيا تكاد تقتصر على ثنائية الحلال والحرام، كقيمة مسيطرة في دلالة النص الفكرية المرتبطة بالديني والمسوغة باختلاف المذهب السني والشيعي في النظر إلى الزواج وإلى الطلاق (سلاف الرواية العربية التي المراق، وجود الشيعة ولكن الشيوعي المرتبك ثنائيا ووجوديا) والتي تشتتل بها الذاكرة الفردية.

فلسلاف لا نجد غير تلك القيمة لإشهارها في وجه جواد إذ راج يرواها عن جسدها: أنا محرمة عليك!، هو شرع الله، ولن أعصيه من أجله ص ٨٦، فوصل به الأمر حد أن يقترح عليها أن تتك زوجا غيره (فاضلة مديقة، بشك صوري) حتى تحل له مرة أخرى بعد طلاقها، فواجهته، مرة أخرى بذلك القيمة نفسها: أتعطني (الشرع) حق الاختيار! ولم يجعله فريضة لرجل على معلقة، ص ٨٦.

فكان اللايقول في "مراغي الوهم" هو أن ثنائية الحلال والحرام تظل المؤشر على كل ما ينظم عناصر الحياة فيها، وينسق تفكيرنا بتلك المرجعية، غرسنا الحلال والحرام في المسافة بيننا، ص ١٠٨، وعلى لسان أمل، قائلته لأهمها سلاف: أعلم ماما! أنا أيضا مسكونة بالحلال والحرام، ص ١٥٢.

غير أني أجد نص "مراغي الوهم" يفرض مسار خفزه نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديري، يصهر في مرحلة من البناء ذا شخصية توجه إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته، بقوة فعل الكتابة الذي يظل لهما لا تفكه نظرية؛ لأشبعاه بالكيونتي أو النهوي، الأنا والآخر، الشرقي والغربي، المنتصر والمنهزم، والثقافة، أمريكية-عربية، إضافة إلى ثنائية الشخص، امرأة رجل، ذكر أنثى التي لم تكسرهما قيمة المثلية الجديدة المخلقة من خلال لعبة الشادة جنسها (١) والمكان (الإمارات العربية/انكلترا) والزمان (العربي/الفلسطيني) وثلاثية تقنية المصادر

(الرواية/شادن) والمجالية (الأم سلاف) وابتها (أمل) وروية الإنسان العربي إلى المرأة (إما حورية أو جارية).

في "مراغي الوهم"، تكاد المرأة تكون هي المكان باستعارة لأن الوطن نفسه بالنسبة إليها هو مناهها، فقد ضمن حدوده كيونتها امرأة؛ هذه الكيونة التي تستمدها بمجرده أن تناديه إلى وطن الآخر، لا يستطيع وطن أن يقيم حدوده على جسد وروح امرأة، لأنها تعرف كيف وأين تكسر قيوده، ص ١٧٢.

مراغي الوهم نص يتحرك ضمن سياق نموذجي لثيمة الرواية العربية التي تكاد تتساقط في نقطة أزمة المشقة العربي تجاه ذاته، تراه، عوائد مجتمعه، سياسة حكاه، سؤال مصبيرة غير

المحموم بأية إجابة. فإن شخصية هذا المثقف في "مراغي الوهم" هي أيضا الصحافية الكاتبة (شادن) إلى جانب الكاتب أو الفنان: سولاف، جواد، أبو غليون، ليرة، سيف،... إلا أن الاختلاف في "مراغي الوهم" حاصل في كون الروائي امرأة.

وحيث يتعلق الأمر بالكتابة عند امرأة، مثل ليلي الأطرش التي أقرأ لها لأول مرة، فإن الثيمة لا تكاد تختلف عن الروايات العربية، إنها مشروع كتابة تشتمل على تعرية ما لا يستطيع الروائي العربي قوله، كرجل أو ذكر، في موضوع يخص المرأة، والمرأة الكاتبة خصوصا.

ولا أزعج أن ليلي الأطرش وغيرها من الروايات يكتبن بدافع معارضة الكتابة الأنثوية بالذكورية! لكن، ما مشكلات هؤلاء الشخصيات الذين يملكون في النص على فئات اجتماعية تعيش في تباعد زمني ووجداني في وطنها مع غيرهم من

أجد نص "مراغي الوهم" يفرض مسار خفزه نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديري، يصير في مرحلة من البناء ذا شخصية توجه إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته

الفئات الأخرى "مراغي الوهم" لا تقتصر إجابة.

فليس من شأن الرواية العربية الآن أن تتشغل بأية إجابة عن أسئلة الميامي، التي على مدى أكثر من نصف قرن لم تتركس مسوى الوهم، بل أن تنفض الآن للذات العربية صورة مثالية نفسها فينا مولود، وبكل مسا تتشبعن من به متناقضات، كما ترسم للإنسان العربي وجها جديدا، ليس لنبدو في عين "الأخر" بأننا لسنا كما رسمته له عنا نزواته الإكزوتية، ولكن لنذكره بأن بربريته هي التي، في مراحل ضعفنا، جعلتنا نتخلف إلى درجة الانكفاء على ماض، لم نشبث منه سوى بأصولية مثالية، في مقابل أصولية حضارية غريبة كاسمة.

أتمنى أن أخلق التقدير حين اعتقد أن القارئ العربي لا يبحث، في كتابة امرأة عربية، سوى عن جسد وعن لذة! أي عن عري، وأنصو أن الروايات العربيات يدرن، يحس أنشوي، مثل تلك الشراة.

وفي الكتابة الروائية النسائية العربية لا تنقص أنواع الطعم التي تستمد منها الروايات في استمراج ذلك النوع من القراء إلى حقائق مباحثة، لكثيرا ما تكسر فيه مسبكات.

فليلي الأطرش توهم بمراغي يرمسو عليها ذلك المسبق الذي يتعامل به ذلك النوع من القراء مع النص، وكثيرا ما السراب: سراب أعضاء للنص، وسراب رمل الخليج.

لعل للذة في "مراغي الوهم" مستمدة من ضياعات شخصوها، جميعا. بلا استثناء ذلك، لهذا الاستعجال على التفرغ من قبضة النص.

كأنني أحس ليلي الأطرش في نزاع حاد مع وعلة الكتابة كي تنفض من الحدث، من الشخص وما يمثل بها صدرها من تدايات الذاكرة.

والسفر أن ليلي تكون تخلصت من ضغط نصها في اللحظة التي تنفست خلالها الصمداء: "أولها"، بعد تردد متكرر في وضع كلمة "النت".

لكني أتمنى ليلي الأطرش في "مراغي الوهم" شجاعة المرأة فيها على وصف المحاقات، بلا خجل، وبما يفرضه شرف الكتابة.

٩ ويلي من الجزائر (١) ليلي الأطرش، مراغي الوهم، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.



منعة الرواية في "ركام الزمن" ... ركام امرأة "رؤية سايكولوجية"

سعد الدين خضر*

يتابع أعمال أنيسة عبود (١) الشعرية والقصصية والروائية يفهم أنها تؤسس لنفسها: "كاتبة رؤيوية".... إنها تصور بصدق معاناة الإنسان وصراعا ته وتقلباته، دون تخفيف أو تعنيف، لذلك نجدها في روايتها الجديدة "ركام الزمن" ركام امرأة (٢) تترفع عن قمع أبطالها... إذ تترك لهم حرية النمو والتطور، الانسجام أو التناقض، بل التناقض حد الجنون!! وفق الفضاء الروائي وعبر مسارب ذاتية مألوفة أو تهرات مثيرة تحفل بعثتها حياة الإنسان في الريف أو المدينة، في الوطن أو في القرية.



عبود

وإذا شئت التخلل في أعماق ذات شخص الرواية وشخصياتها المحورية (المازومة) بمسئويات مختلفة، فإننا سنلحظ بوضوح قدرة الروائية على التقاط مواطن البراءة الخفية بالتضاد مع مواضع الالتئام المرضي في أعماق نفوس (سولوى) و(عبله) و(امجد) و(حسن) و(فداء) و(ولفى) و(عمران).... لقد أجادت الكاتبة في عرض جوانب من حياة الأنثى المقموعة والمهزومة والمأزومة، ضعية مواقف وحالات من الالتكافؤ في فرض الحياة ضمن النسق الاجتماعي السائد والقائم على مظاهر سلطة الرجل في مجتمعات مع الموب والأمواء والأمراض الاجتماعية وبشكال متفاوتة من مظاهر الاتعاطات الأخلاقية... لقد عرضت الرواية نماذج من شخصيات المسفوعة الاجتماعية والرمعية، شخصيات حقيقية أو مغشوة مثل (الباشا)، (إليك)، (الأغا)، (الجنرال)، (الشيخ) و(الزار) و(الضريح) و(أم نادر) الضمطاة التي تجهش البينات!! ومظومة الدجل المقتصم... وهستيريا المشعومة العجيلة، وأولئك الكبار المهيمن الذين يخترعون رجولتهم مع شتيات مسفغات!!، وصباط المسجن الذين يتصيدون الحسنات من ذوي الاستعانة

وعلاقاته... بعد أن ورط ابن أخيه امجد... سلوى خسرت حياء وحياتها كما خسرت امجد عمره... ولكن الرواية التي تدور أحداثها في قرية (عين الورد)، و(عين الرمان) والمدينة الساحلية والعاصمة وخمس... تقص علينا أفاصيص أخرى لأناس خسروا حياتهم مبكرا، مثل المسكينة بنت العبدالله التي تبحسها في زفة الموت لأنها أحبت (ص٢١)، وسلمى التي واقفها حصان الأغا (رقص الحصان سلمى وداس في بطنها الفاري... خرجت الأمعاء وأمتلأ خضاء القرية أنثى) ص١٢٥، وتلك الصبية الهائبة (ريم) الطالبة في الإعدادية التي سلبها ذلك المسؤول كل شيء ثم راح يتهرب منها حتى (وجدوا) جثتها طافية على البحر ص١٩٥، لقد انتحرت، ثم هاجر أهلها خارج البلاد، (أما المسؤول الذي بمرر والدها فقد صمت قليلا علما سمع بالقها وهز رأسه ثم قال للأسف... البنت جميلة إلا أنها كانت شبه موقونة" ص١٩٥، البعش، إذن، يفسر حياتها بالموت والبيض والسجن... والبعض بالجنون!! هكذا زحزم الحياة... كما في الرواية، بغشقيات بالسة بالسة لاشعة منمصة بالفقر والذل منمصة مقموعة، وكان الرواية قد رصدت ومشية الإنسان ووعونه!!

قدمت أنيسة عبود في روايتها الجديدة نماذج من العلاقات الإنسانية السوية مثل صوابف سلوى وعلي وتعلق فداء بالرحمن.... لكن الملامح السايكوبائية 89- chopail، اعلى أعراض الأمراض النفسية شغلت مساحة واسعة من الرواية: من حياة الناس الذين دارت حولهم وقائمتها ومجرباتها، فقرا مثلا، أن (ولفى) كانت تترك أن ابنتها سلوى تمشي في الليل وتبكي في الليل (ص١٩) (أنت تتكلمين كل أسرارك بلا وتمشين ليلا، إن الجن بسكنتك ولكن لا تخافين) ص٢٠، تأخذنا إلى الشيخ عفيف ليمارس معها طقوس الدجل وتتباهه هستيريا المشعومة بدواع (ابروسية) مغلفة بأغلفة من الطلاسم والبركات الزمنية، وفي هذه المقاطع من الرواية... والرواية مقطعية متصلة تستغرق ١٢ مقطعا على مساحة ٥٦٤ صفحة متوسطة... تقدم لنا الكاتبة حالة مرضية سايكوبائية واضحة في (التقمص empathy) لقد سمعت الأم وطفى إن أرواحا تحل في أجساد مختلفة ولكن كيف حلت روح زنبوبيا في جسد سلوى وهي أن تدرى (ص١٧١) (أفيقي يا سلوى... أنزعي عنك ركام الوجوه وركام الأزمات، أخرجي من سائلك الكليرات....) ص١٧٨، إنها تشعر الآن بتوحيدها مع علي وبانفصالها عنه إلى الأبد، هذا الانفصال والتلاقي يروج روحها ويرتكها على حافة الجنون (ص١٩٦) وما

المساكين... و... الخ. امجد، الشخصية المركزية في الرواية، أمضى خمس عشرة سنة في السجن دون أن يعرف السبب! سلوى زوجته الجميلة التي كانت تحب (علي) مدرس الفن... لكنها تزوجت امجد طمعا في الرفاهية والمسفر.... سلوى أيضا لا تعرف سبب سجن زوجها، وعمة الجنرال ينأي بنفسه عن المساعطة القانونية بغضل تضود

أهيمية عبود



(كان امجد يصرخ أحياناً أمام المرأة) ص ١٥٢. حالة من التفريغ السايكولوجي... صلو تقول (انه يفرغ شحنة غضبيه (وكم مرة) وقتت الجارة ترأف امجد وهو يركض في الشارع بالمسروال القصير) ص ١٥٢. وهكذا نفهم كما تؤكد الرواية- أن امجد منذ أن خرج من السجن بذاكرة مسطوية أصبح تحت وطأة المرض النفسي يعاني أكثر ما يعاني من الإنهاك النفسي (psychasthenia) وكثيراً ما كانت زوجته تلوي تراء شاردة، صجورا (لا تعرف كيف تتعامل معه.. انه يزيل من أية ملاحظة، وقد تهطل دموعه لأقل كلمة... مع ذلك قد يثور ويشتد ويضرب الجدار بالسرعة ذاتها التي يبكي فيها) ص ١٥٦. بل إنها لاحظت منه مواقف ساخرة مضحكة، فمرة (فجأة انتبهت صلو إلى امجد وهو ينهض واقفا واجما ويرفع يده محببها.. ظل واقفا لدقائق وسلوى ترافقه، وعندما مر أحمد ارتبك وهو يرى والده يقف أمام التلفزيون واقفا يده بتحية ملكية... يا امجد، ١٩٩٠ يعني احبي الملك. (١) ص ١٠٠. لقد أصبح يعاني أيضا من الفصام (الشيزوفرينيا Schizophrenia) وتقلبات حالات المصام Spleen والغضب المزمع Violent anger بل أصبح سوداويا بمزاج حاد يقتررب من الجنون Melancolia... أصبح في حالة ميمنة الخوف من الجنون بتلقها الرهاب phobia. الخوف من المجتمع والدولة والخوف من الأهل والأولاد... تلك كانت كوابح حالته. ولكن اخطر ما في شخصية امجد الجديدة انه أصبح يعاني من الشبق الجنسي erotism case وقد جسدت الرواية هذه الحالة في مواقف مختلفة، منها مثلا يوم اختلى امجد بتلك المرأة الروسية التي (رسالتك)، ألم تعجب الـ استلقى فوقها وفعل هذه الأخيرة. (١) ص ١٦٦، وكذلك ما نفهم من دلالة عبور صلو على (واقيات حمل) في

أن جاء يوم الجمعة حتى طلبت إلى ابنتها أن ترافقها إلى الشيخ عفيف، رفضت صلو ذلك فهي علمانية... وقالت ألام عليك أن تستحي وتكوني طاهرة، الشيخ عفيف يعرف المرأة الطاهرة من أول خطوة تدوس بها عتبة بابه، ابتمت عيلة غير موقفة بهذا الكلام... ص ٢٠٠، هنا تصبح صلو وعيلة انسانية واحدة (١) تأخذها إلى الشيخ عفيف، يأخذها إلى غرفة مظلمة لوحدها... لتقابها حالة من الهلع والنهول... تصيبها هيبوبة... والتهوية حالة سايكوباثية تقضي إلى ضياع الحواس، ويبدأ الشيخ طقوسه التي تشبه الصوامير... تتأخر صلو، تتسالم ألام؛ ماذا يجري ٩٩١ جلود ألامي ميتة وآخرون حيوانات وخز كآبر يتدلى من السقف... روت صلو، قالت (لقد نزع عني الجن... أشمل أليصور ثم اخذ يكتب طلاسم على ورق اصفر، على الورق واخذ يرسم في جمدي بين الشدين وتحت المسرة... ثم جاء مسائل وطلب أن اطلع كل ملاسي ليكتب على جسمي، وعندما رفضت راق يقرأ أشياء مخيفة ويشمل النار في رعاء نخسي فلم اشعر إلا وأنا ألعق لسانبي... أخاطب سيد الجنسي، العظيم قال.. ما عليك إلا الاسترخاء... دعني يلمس نهديك العظمين وذلك اشعر بالقدس... ص ٢٠٢، تكفي بعرفة وتجبب ألام (ماذا نفعل أمام شوم شهوراتهم) ص ٢٥. هكذا تحولت صلو إلى زكمان امرأة وأصبحت حالة من الرهاب phobia ونوبات من الفزع والخوف، صارت صلو تعاني من مرض نفسي لعين آخر، سوف يلحق أيضا بامجد (١) انه مرض التلذذ بتذمب الذات، تشذيب النفس Misochism وهو انحراف نفسي وجنسي يمثل بتلذذ المرء بالتذمب أو الاضطهاد الذي يؤول فيه شخص آخر، عندما انهالت المعجوز على ابنتها صلو ضربا بالمعصا لم توقفت... هممت صلو بصوت حزين (ارجوك اضربيني مرة أخرى يا اماء... (١) ص ٥٧. ومن السهل ملاحظة الحالات المأسوسية في ثانيا الحدث الروائي همتا، علما وقع امجد يده ليضع معه الجنرال المعجوز. إلا انه تراجع وابتعد قال الجنرال لزوجته (لهاثة صفعتي... ليته) ص ١٥٤. أما امجد، الذي اعطى سنوات طويلة في السجن، فقد خرج بشخصية إنسان آخر محطم مأزوم، هو ليس بامجد الذي عرفته صلو وتزوجته وفضلته على جميعها (علي)... أصبح امجد لا يعطي حياته في بيته وبين عائلته، زوجته وأولاده، أصبح كآبر الهذيان كثير الهلوسة، راج يتوهم أشياء كثيرة، يتوهم حالات ومواقف ويتحدث دائما مع نفسه، إنها أعراض للأمراض النفسية

جيوب امجد، حملت قصصها لتضعها في الغمالة (ففوجئت بتساؤل واقيات الحمل حياته انه كثيرا ما سمعوه يصرخ وهو في الوطى، بالتاكيد ليست لها) ص ٢١٢، إن، هو مصاب بالشرارة الجنسية Satyriasis وهي مرضية نمسية (الغلمة) وهي حالة مرضية موروثة. لقد ترك التحقيق معه في السجن ألاماً نفسيمة كثيرة، وكان من انكسار ذلك على حياته انه كثيرا ما سمعوه يصرخ وهو في نومته (انموا... ابتمدوا عني أنا بريء ص ٢٠١، فيستيقظ على صراخه ١١ امجد هذا تحول إلى وكام رجل، خرج من السجن وبه حزين إلى الماضي، تلبسته نوبات من (النوستالجيا nostalgia) انه يتوق لتلك الحياة التي عرفها قبل دخوله السجن (امجد قاسم صاحب الميمنة السوداء التي تعبر المدينة عدة مرات في اليوم، كان امجد يعمل في دولة عربية لصالح مسؤول كبير لا يعرفون اسمه وكان قادرا على شراء الماس لصلوى... ص ٦١ (انه الآن يعيش فصاما عنيفا.. هو داخل السجن وخارجه، وهو الماشق الشبق والراهد بكل شيء، انه عدة رجال في رجل واحد) ص ٢٠٢. ولعل المفارقة التي وضعتها أنيسة عبود أمام القارئ في هذه الرواية، أنها عكست الحالات السايكوباثية التي يعاني منها امجد؛ الرهاب، الهذيان، القصص، الفصام، النوستالجيا (الحزن إلى الماضي)... أقول بعت في المقاطع الأولى من الرواية متوازنة، قوية... (صار امجد يخاف على صلو من كثرة الهذيان... لذلك أخبر أليها حسن.. قال له أخاف على أختك من الجنون... تصور انها تدعي بأنها زنيوا (١) ص ٢٢١. ونحن نفهم أن مزاج الكاتبة لم يكن الدافع بهذه التورات... إنها حركة الحياة حيث يتخرف التمس. كما في الرواية- بملاقات متشابهة بعضها سوي وبعضها لا شرعي... لقد قرر امجد أن يعود أخيرا إلى السجن، انه لم يعلق الحياة خارجة ضمن متغيرات تؤوله، صلو تسهرت، والأولاد هاجروا، وأحدهم ترك حتى يدعه وبقيته ليتزوج من امرأة توثر له القلق الشغواني المبرشي في الفرية... وامجد ذاته تغير... وهكذا تبهرن أنيسة عبود مقولة (عديش): أن اخطر الأعمال هي الكتابة، في تلك الرواية العربية اليوم تبدو كبيانات سياسية ذات مضامين لمالجات اجتماعية يتبنى القراء باعتبارها كفاءة ذهنية مميزة، تبني القراءة مفتاح التحول في عالم متغير يهوج بالحيوية.

منحة الرواية في ركام الزمن



* كاتب عراقي

بحسب القياسي

للمخرج الألماني هيرشبيك

رصد للحظات الأخيرة من حياة هتلر وحاشيته وتدمير برلين

وأخيرا قرر الألمان إنجاز فيلم مميز عن هتلر، لا سيما بعد سنوات من الشهور بالهجل لأعماله الديكتاتورية، وما قادهم إليه من هزيمة. ولكن سواء قبلنا بذلك أو رفضناه فإن الكثير من الألمان أيضا لا يزالون مجبزين بشخصيته وتلك الضراوة ذات الطابع الجدّي التي التصمت بها بعض أعماله. ولعل فيلم "السقوط" الذي انطلقت عروضه في ربيع ٢٠٠٥ يجعل المرء يحتار كيف ينظر لهتلر وقادته من النازيين في تلك السنوات الحاسمة من الأربعينيات حيث الحرب العالمية الثانية على وشك أن تضع أوزارها. ولقد أثار الفيلم ولا يزال، الكثير من النقد في ألمانيا تحديدا، لا لجانبيه الفني، بل لموضوعه الشائك وشخصياته المثيرة للجدل، والذي بدأ بعضها إنسانيا وضميقا فيما الوقائع التاريخية تخاف ذلك.

والخسوف لذلك نحن الصبي وسيدة عن ألمانيا يمكن أن تكفى
العلم بصندوق مغليون ولا سيما وإن هتاف يصرخ فيه بأنه
وسأل إن يلقى الصانع من الاسم اليهودي وهذا الطلوع بكل
هذه الصراخ يصرخ أولاً حساباً هذه الكثير من العرب
والسليبيون الذين تجسروا ذلك الصبي وبعد الفكاك منه أسوأ
صبياً لا بهيماً وهو لا يزال يملك قطعة على أبنائه فلسطين
صباح كل يوم... 1.

أصبح إلى الجيش (Downfall) الذي خبره أوتيسر
ميراسيل من قصة سكرتيرة متار (توبيل جالغ) التي
مكتبتها بمساعدة أليسيا ميلان وأيضاً اهتماماً على كتاب
الفرح الألماني يواخيم هوست " الأيام الأخيرة للرايح الثالث"
حيثاً بعداً أولاً وجه ترويل الحقيق من هسوسيتها
(الطوبى سنة 1907) وهي تروي لمستها مع هنلي وهذا يكاد
يمكنا بعداً فيلم " ثابتنك " الشهير، وتلك الناجية التي
تروي كروالها. تقول ترويل جالغ هنا " كان لا بد أن أكون
أحد ضحايا من تلك الشاة الصغيرة التي أم لكن مدونة ما
في مقبلة عليه، لم أكن طلبة متحمصة وتكن الضفوف هو
الذي قلبي إلى مقر ذلك الوحش.. إن أصبح نفسي... 1.

هكذا نستكشف إن من الكلمات الأولى أن السلام صنع
أيقون ضد هنلي حتى بعد سنين سنة من الانتصاره ، ثم ينتقل
للمعهد على برلين ليلاً في نوفمبر 1947 حيث مجموعة من
الخطبات يتعلم من القوهر الحسني وبالطبع من بيكون
الأستاذ جالغ (المصلحة اليكساندرا ملوفا لا را) والتي تلتقي
الضفوف هند هنتر (يؤدي شخصيته بالتمثيل بروفو هالز)
ويصحبها طلبة لطلعه ومراسلاته، ثم ينتقل الزمن إلى
الضفوف من أبريل 1946، وكذلك الشخصية الروسية تلك
بغيات برلين وهوذاهما جنى تقرب من مقر هنتر وحاضيته
هنا تنصرف أيضاً على بعض قادة النازيين فيزاريهم، ومنهم
لقد المخابرات هينر الذي يصبح هنتر بالرحيل من برلين،
ويجري بعض الاتصالات السرية مع إيزنهاور للوصول إلى
حل لما يجري دين علم هنتر بالأمر والجذال الصمكري
هناك (أدوره هينك) الذي يأتي ضاحياً هنتر.

ما يزال هناك 3 ملايين متولي يجب إخراجهم... 1.

هشيرة هنتر في حرب مثل هذا ليس هناك هي أسوأ
المتدين... 1.

مركته ولكن مثل شخصه الخلفاء والنساء وأتاك الحزبي
والسنتين... 1.

هنتر هينر أصبح حبيباً وطيفاً لقوانين الطبيعة يجب
أن ينفرض... 1.

إن نحن فواجه رجلاً حاد السطح، كثير الصراخ، ولا قلب
(يقل يعلم ببناء الرايح الثالث، يلقى آلاف الستين، ويقل
أمام مجسمه المصغر الذي صممه المهندس الهيرت فيهر
ميتو فورش) متعبلاً فاطحات السحاب والمصانع، ومراكز
الخلافة والفنون، وأبهة الدولة التي تستأجر الأكروبولس
مزة وزمناً، فيما مدافع الجيش الأحمر تستمر بالقصف مركز
الهيئة، وآلاف الجرحى يكتون والحالة بكسة فيما تبقى من
الهيئة التي تلحن من الجوع والبرد القارس.

الضفوف في مقدره يرفض فكرة الهزيمة، والاستسلام
وهي قلته بجيش جرارة ستأتي لمحق الجيش الروسي،
وحينما يخبره قائده المظبوط به ورجال صغيراته بأنه
ينتظر الهجوم بخر سارخا ومتهاول، ويحلق عليهم الخوف



الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠

الجزيرة العربية - ١٠ مارس ١٩٩١ - العدد ١٠٠٠



القبيل المبتني بشكل يقترب من التوثيق بأثر رجعي، عبر استحضر
شخصيات حقيقية من لحم ودم، وكانت ماء السبع والبسر قبل ستين
عاما. يحاول أن يوهننا تماما بأننا أمام شخصيات كانت مسؤولة عما
حدث، ولكنها في الوقت نفسه عاجزة عن فعل أي شيء لكي تجنب
بلاؤها الدمار بفعل دكتاتورية قائدها الأول والأخير

عن برنامج "الأنشطة" من سفير القاهرة
فكان لفتن باليونان واليابان حيث انشأوا
والفرنسية وحصلوا جائزة لوريم للكتاب
التي كانت

كاتب وصحفي إسرائيلي
yehonai@hotmail.com

ونلاحظ هنا فيلمًا مثل "انقلاب الجندي
رايان" كمنولوج معاكس يشتمل على
الجنود الخارجين من الأرض والأجساد
ومسائل الشخصيات وكيف تنلقى أولاً
بأول الهجمات فيما فيلم المسجون
يرصد ذلك الجهد الأكثر صعوبة وهو
رود فعل الشخصيات وترقبها القاتل
والسمات وجوهها، فيما تم توظيف
الإشارات السمعية المتقنة لأصوات
أحزاب الطلقات ومجرى
وهي كل حال فإن فيلم

عام ١٩٥٥، وطابعه هتلر غانج عاشت حتى عام
٢٠٠٢، وهكذا بدت واضمحسمة مسجسات
الشخصيات، وشت مناسبتها من قبل الحلفاء
وما بعدهم، ولكن من الملاحظ التركيز العالي
على المسألة اليهودية ومعسكرات الإبادة، وكان
المقصود من الفيلم في بؤرته الوطنية إعادة
الانتباه لما حل باليهود على يد هتلر كشعب
مظلوم... ومثل هذه الدعوات اليوم لا تخدم
إلا دولة محتملة مثل إسرائيل لكي تستمر في
احتلالها، وتوسيع دور رابع فيما الشعوب
الأوروبية لا تجد عذاسة في التخلف من
ذلك الورع اللطيف الذي أتاح بلمساتها
منذ ستين سنة أو يزيد وتم تصفيته مرارا
وتكرارا، ومن المعلوم كم لقبت مقولة المحرقة
من منصفين لها في العالم أجمع، وهم لهم
الذين هارضوها من القمع والسجن في أوروبا
وأمركا تحديدا.

على كل حال بدت شخصية هتلر في
الفيلم متقنة بأداء ممثل قدير مثل بروانو
غانز الذي حصل على جائزة الأوسكار كأفضل
ممثل أجبي عن دوره هذا، صحيح أنه في
الرابعة والستين اليوم بدأ أكبر من هتلر
الألماني ذي الستة والخمسين عاماً، ولكنه
بعد دراسة مستفيضة لشخصية الرجل
وخصيه والتوصل في الرقيب السعي
وأبصرى استطاع أن يتقن دوره ويتقن
شخصية هتلر بكل اقتدار، وليس الأمر بأقل
من ذلك هذه بقية الشخصيات المعسكرة
الأخرى، ولا سيما الوزير غوبلز الذي بدأ
شبهه شمع الملامح لا يرف له جفن
ووجوهه مألوفة التي لفت أولادها الستة يدم
بأد تخبئتها لهم من المستقبل المظلم الذي
ينتظرهم في شهاب المفار هتلر. لقد بدت
بعض الشخصيات سائرة إلى أقدارها دون
هولة، وأخطت هالبيتها المصير المحتوم مع
السلك الأحمر، ومن استطاع الفرار غوز
وأعدم، فأدريت قد فأت على التراجع.

بدأ أسلاف بطوح هيرشفييل في فيلمه
هذا عبر الانحدال على الجانب النفسي
الشخصيات ورصد ردود أفعالها، أكثر منه
على المعارك التي دارت في برلين وما
كان يتم بر طعن من الجيش الأحمر إلا
من الجانب، وأيضاً الشخصيات التي تصب
سنة القتل ولم لم تلتصق التي تشعبت
ولا التفرعات، لقد ظهر اشتغال هيرشفييل
أيضاً على الأماكن الداخلية للأحداث في
مناظر الضوهر المحصن تحديدا، وفي بعض
الملاجه الواقعة تحت الأرض وبعض البنايات
التهديمية، وأيضاً آثار تلك الحرب المدمرة عبر
الأشلاء المتفتحة والدعاء الصائلة ووجود
الذاس المعنية من البرد والجوع والخوف، أكثر
مما رأينا مثلا كيف وصلا إلى هذه الحالة.



فأما المعقد فقد كان عصامياً عمل على تثقيف نفسه بنفسه وتعلم اللغة الانجليزية التي ساعدته على التوغل في قراءة الادب الانجليزي واستيعاب الفكر الغربي، وقد ترجم لشكسبير قطعة من مسرحية «روميو وجولييت»، كما ترجم لـ «كوبور» قصيدة بعنوان «الوردة» و«ليبور» قصيدة بعنوان «القدر» (١).

وأما شكري والمازني فهما من خريجي مدرسة المعلمين العليا، ومن ضمن ما كان يُدرس بها كتاب «الكنز الذهبي» (The Golden treasury) الذي جمع فيه مؤلفه «فرانسيس بالجرين» أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الشعراء الانجليز من شعر غنائي منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر (٢). وكثير من المماني الشعرية التي لاحظ النقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الانجليز موجودة ايضاً في هذه المجموعة كما يقول الدكتور محمد منور (٣).

وقد اشار المعقد نفسه في ختام كتابه عن «شعراء مصر وبشائهم في الجيل الماضي» الى هذه «المثاقفة الديوانية» - ان جاز التعبير - فقال: «.. الجيل الناشئ

بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الادب العربي الحديث، فهي مدرسة اوفلت في القراءة الانجليزية، ولم تقتصر قرايتها على اطراف من الادب الفرنسي كما كان يفلب على ادياء الششرق الناشئين في اواخر القرن الفابر... ولعلها استنفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وهنون الكتابة الاخرى، ولا اخطئ اذا قلت ان «مازلت» هو امام هذه المدرسة كلها في النقد. لانه هو الذي دهاها الى معاني الشعر والفنون، واضعز الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد... ثم يضيف المعقد بعد ذلك قوله: «ولقد كانت المدرسة الغالبة على

أقباس المثاقفة النقدية عند مدرسة الديوان

د. محمد خرماش *

مدرسة الديوان: هي اتجاه تجديدي في الادب العربي الحديث، وواجه ثلاثة من الشعراء النقاد المصريين الحديثين، وهم:

عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، وقد عملوا على تضمين آرائهم في الأدب والنقد في كتاب سمّوه: «الديوان» (وله سمي اتجاههم بمدرسة الديوان). وكانوا يعتزمون إصداره في عشرة أجزاء، لكن الذي ظهر منه جزءان فقط. وكانت تجمع بينهم المثاقفة المتشابهة بالاطلاع على التراث العربي القديم والتمكن منه وعلى التراث الغربي الحديث، كما كانوا يتقنون ثلاثتهم اللغة الانجليزية التي كونت بالنسبة اليهم قناة مهمة للاطلاع على الادب الانجليزي وعلى كل ما ترجم الى الانجليزية والاستفادة منه والتأثر به في تكوين مفاهيمهم الجديدة في الادب وينقد بعامة وفي الشعر ومكوناته بخاصة.



المعقد



الأساس

شيتين مثله في الاحمرار، فما زدت على ان ذكرت اربعة او خمسة اشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه ان تطيع في وجدان سامك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك... وفي اعتقاده ان الشاعر يتميز خاصة بقوة الشعور وتيقظه وعصفه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء.. وهذا الميل الى الطابع الذاتي الغنائي في الشعر واضح كذلك في المقدمة التي قدم بها العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري الصادر سنة ١٩١٢، حيث يقول: «اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من ديوان شكري، فيلقون صفحات جمعت في هذا الشعر اغانيه، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتدبر ومسجدة العابد ولحمة العاشق وزهرة المتوج وصيحة الفاضل ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعيوسة السخط وفقرت الهاس وحرارة الرجاء.. ان شعر شكري لا يتحدر انحسار السيل في شدة ومصبغ وانصباب، ولكنه ينسكب ويتسلط البحر في عمق وسعة وسكون، وهو توجه رومانسي واضح بطبيعة الحال، ويكاد للدويانيين» بفضل اطلالهم على الادب الانجليزي او على ما وصلهم عن طريقه، يقول الدكتور مندور في محاضراته القيمة التي جمعها في كتاب «الشعر المصري بمد شوقي»، «وفي الحق ان المنهج الشمري الذي اختارته هذه المدرسة (الديوان) ودعت اليه هو نفس المنهج الذي مصدر عنه جامع الكثر الذهبي» في اختيار ما اختار من الشعر الغنائي الانجليزي، فالكثر الذهبي

الفكر الانجليزي الامريكي بين اواخر القرن الثامن عشر واول القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والماجاز، او هي التي تتلاقى بين نجومها اسماء كه ارابل، وسجون ستيفورزات ميل، وهشيلي، وبهايون، وبوردر، ورت، ثم خلستها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والماجاز، وهي مدرسة «بروانج وتيسون، وامرسون، ولونجفلو، وبور، ويتمان، وهاردي» وغيرهم ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة، ولقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بمد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه لا المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، او هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل..

واعتقد ان دارس الادب الانجليزي تكفيه الاشارة الى مثل هذه الاسماء التي تضم منظرين ونقادا كبارا للاستدلال على معنى هذا التشاؤف الادبي وهذا السمي من اجل تعديل التريكية الثقافية / الفنية وتطويرها تطويرا يحرص مع ذلك على ابقاء تميزها الخاص.. وهي شهادة مباشرة بان الشبه (الفني) ضعيف بين جيل القصاد «جيل مدرسة الديوان» والايغال التي سبقتة، وذلك بفضل الايغال في القراءة الانجليزية والاستفادة من المفاهيم الغربية المعاصرة في تكوين رؤية شعرية جديدة.

٢- المفاهيم التجديدية في التفكير الادبي

مفهوم الذاتية والموضوعية،

يعتبر مفهوم الذاتية والموضوعية في الانتاج الادبي وفي الشعر منه بخاصة ابرز ما تكون لدى مدرسة الديوان في تأسيس منظورها النقدي، حيث بدأت حركتها التجديدية بالاحتجاج على شوقي واضرابه لما يلاحظ في شعرهم من انفصال عن الموضوع المعالج وعدم الانفعال به والتفاعل معه فاعلا يضي عليه من احساسات الشاعر وعواطفه ما يكتسبه حرارة وحياة، وما ورد في «الديوان» من مؤاخذات العقاد على شوقي قوله: ... واذا كان وكذلك من تشبيهه ان تذكر شيئا احمر، ثم تذكر

مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبذة عن وجدان الشعراء الشخصي، ولم يفسح فيها جامعا مجالا للشعر الموضوعي...، ولعل الاعجاب بهذه المجموعة كذلك والتأثر بها في بلورة مفهوم الذاتية في الشعر، هو ما دعا المازني حين كان يستقل استاذاً للترجمة بالمدرسة الخديوية الى ان يترجم ثلاثته الكثير من نماذجها.

وهذا المفهوم الذي استقطبته مدرسة الديوان واصرت عليه لم تكن تقصد به ان يوغل الشاعر في الذاتية الى حد الاندزال عن كل ما هو خارجي والانصاع للطلق الى الشطحات الوجدانية فقط، وانما هو بحث عن الحقيقة الخارجية من خلال اصدائها في النفس، وما يسمها من القدرة في تمثيلها واعادة صياغتها، فهي موضوعية صالفة متبلورة داخل ذاتية فاعلة، فهم هذا ايضا من قبل العقاد في الديوان، «وصفوة القول ان الحكم الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر اعرق من الحواس فذلك شعر الفشور والطلاء، وان كنت تلمع وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تصود اليك المحسوسات كما تعود الاغنية الى الدم وتفتح الزهر الى عطر العطر، وكذلك شعر المفقور والصحيبة والجوهرية (٤)، واكد ازمع ان العقاد كان يلجأ الى ما يشبه مفهوم المعادل الموضوعي الذي قال به دت من الهوت، حينما اعتبر العقل مسهوراً تذوب فيه جميع الخبرات والإنفعالات لتخرج إنتاجاً جديداً منفصلاً عن الذات ولو انه نابع منها، وقد جاء فيما ترجمه الدكتور محمد غنيمي هلال من كتاب الهوت:

«الغابة المقدسة» ان الطريق الوحيد لتغيير من الافعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي وبمباراة اخرى: على مجموعة من الاشياء، او على موقف، او على سلسلة من الاحداث تكون بمنزلة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب ان تنتمي الى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار اثاراً مباشرة (٥) والعقاد عقل جبار متزوج من كتاب يستسلم امام الدفقات العاطفية النحلة والتركيبات الاستهلامية السائلة مهما كانت ساخنة وعميقة ومؤثرة، وهذا ما جعل مدرسة الديوان - والعقاد على رأسها - تواجه بضلة وتيقظ اشكالية الادب بين الفكر





البسوت

النفسية من الخطرات النقدية التي يحبو بها «هازلت» اللغة الانجليزية» (١٠).

وقد ترجم له الدكتور محمد غنيمي هلال شيما ترجم قوله في تفسير انطباعيته: «أقول ما افكر، وافكر ما اشعر، ولا استطيع ان امتع نفسي من ان تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء، وعندي من الهممة ما يكفي لتصريح بها كما هي» (١١).

وقد عبر العقاد بدوره عن مثل هذه القناعة حينما سجل في مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بأن «احساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح... وتلك وجهة التأثرين الذين كانوا يرون «ان يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة «مباشرة» لقراءته، دون حاجة الى شرح» والذين كانوا يرمون شاعر النقد للنقد على غرار الادب للأدب.

٣- المفاهيم التجديدية في الانتاج الشعري

الانتماءات الذاتية وتقوية العاطفة:

العاطفة بصفة عامة هي الموقف الوجداني الذي يتصل في التجربة الابداعية وقد ابدى فيها المحللون والدارسون واعادوا ربطها بمستويات التركيبية النفسية (شعور - لا شعور) (ذاتية: نزوات + مهول، موضوعية: فنية: معادلة...).

لكن الديويانيين فهموها ببساطة انها التعبير السليم عن المشاعر الحقيقية التي تتجاوز الانفعال الكاذب الى الانفعال الصادق الذي ينبغي ان يرضى بالتزوعات الخاصة لكي يرقى الى المعنى الإنساني العظيم. واذا اخذنا في الاعتبار انهم كانوا شعراء بقدر ما كانوا كتابا ونقاد، وان العاطفة عنصر لصيق بالشعر خاصة، نجد ان مفهومهم للشعر قد تبلور بسلامة في إطار رومانسي ناتج عن مخالفتهم الادبية / النقدية، فجعلوا من وظائفه الأساسية (النبيلة) نقل الحالات الوجدانية وتحقيق التواصل العاطفي بين الشاعر والقارئ، وهو امر يتم عندهم بفضل الرزم الانفعالي الذي يجعل من القصيدة الشائقة مصدر اشعاعات نفسية جاذبة تلف القارئ بمناخها العاطفي الخاص... وفي اشعارهم كما في كتاباتهم النثرية امثلة كثيرة على ذلك

حول اسبقية الفكر او العاطفة عند العقاد، فاجتهد سميد حجي مثلاً في تبين آثار العقل في «مدرسة العقاد»، كما اجتهد أحمد أبو حنيني في البات أهمية المواقف لدي» (٩)، وذلك ما يفهد عن مدى انتشار مفاهيم هذه المدرسة في انحاء الوطن العربي وفي هذا الجناح الغربي من على وجه الخصوص.

يستفاد مما تقدم ان الرؤية النقدية عند مدرسة الديوان كانت تتراوح فيما لما تثبتت به من ثقافات بين التفكير المثالي الادبي الذي يجعل غاية الفن في ذاته ويكرس دوره في اشباع الفضول الجمالي وارضاء الحاسة الذوقية لدى الانسان، وبين التفكير المتمثل والمتعلق الذي يرى ضرورة مساهمة الادب بقيمة الفكرية في مساعدة الانسان على تحقيق سعاده المنشودة ومواجهة ما يعترضه من مشاكل وازمات، على ان المتتبع لنهج «الديويانيين» في النقد الادبي يلاحظ انهم كانوا انطباعيين في الغالب يحتكمون خاصة الى الذوق الربيع والى ما تستمهم به الملكة الفنية القوية، وذلك شأن اساتذة

لهم في النقد الغربي آنذاك ومنهم «وليم هازلز» (١٧٧٨-١٨٣٠) الذي اعترف العقاد بإمامته، وقال في حقه احمد أمين خبير الادب والنقد الانجليزين: «وكان «هازلز» صلفي الذوق الادبي مسرف الحص الفني شديد البسطة والطفانة لأسرار الحصن، كان ذوقه كالرمة الصافية المجلوة الشامة الصفاء، وبهذه الميزة الوحيدة يعد «هازلز» من كبار نقاد الادب الانجليزي، ومن كبار نقاد العالم.. ولست ادري ان لغة اخرى تحتوي هذه الشروة

لقد كان «الديويانيون» وجدانيون بامتياز لأنهم ثاروا ضد ادب الوصف والتصنع والمجاملات الكاذبة وطالبوا بصديق المشاعر وعمق التجربة وصحة التعبير عما يصد الشاعر في نفسه تجاه الحقيقة التي يتأملها او القضية التي يعالجها، وقد خاطب العقاد شوقياً بقوله: «اعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يحددها ويحصي اشكالها واولئها، وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيتها ان يقول ما هو، ويكشف لك عن لبايه وصلة الحياة به».

ومعرفة الما هو تقتضي طبعاً أعمال الفكر وتبهر الأشياء والاستحسانة بالظواهر المتطورة والفلسفات العميقة التي تلتف عقل الانسان وتسد خطاه على طريق الحقيقة. ومن هذا المنطلق لم يفتل العقاد واصحابه أهمية العقل في الانتاج الادبي رغم تعجيبهم الكثير للقلب وما يمكن ان يزعج به من احساسات شريفة وعواطف انسانية نبيلة، ولعل مفهوم الوجدان الجامع بين كل ما يمكن ان يصده المرء بداخله من فكر حي او انفعال قوي او خيال مجيد هو ما دعا المازني الى ان يُعرف الشعر بقوله: «الشعر فن ذهني غرضه العاطفة واداته الخيال او الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها» (٦).

وهو ما جعل العقاد يقرر في مقدمة ديوانه «بعد الاصاير»: «ان مزية الانسان دائماً ان يحس حين يفكر وان يفكر حين يحس» (٧). وهو ما دعا شكري الذي كتب على ظهر الجزء الاول من ديوانه «ضوء الفجر» شعار المدرسة:

الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان الى ان يكتب في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه قوله: «يمتاز الشاعر المبصري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راضياً به ان يفكر كل فكر وان يحس كل احساس» (٨).

ولعل الإشارة تجدر في هذا الموضع - والمناسبة شريطة - الى انني كنت قد وقفت في رصد تطورات النقد الادبي الحديث في المنسوب على نوع من الملاحظات الطريفة الخصبة التي جرت بين بعض النقاد المغاربة في الثلاثينيات

الادب بين الفكر والوجدان



تذكر منها على سبيل المثال قول شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه: «فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وأراؤه وتجاربها واحساول نفسه وعصارات عواطفه».

مفهوم الخيال والإبداع في الصور:

إن التعبير عن الانفعالات الذاتية السامية وتقوية العاطفة الجياشة في الشعر الحدسي أو الشعر الاستبطاني من الأولويات التي نادى بها إقبال هذه المدرسة ومارسوها في انتاجاتهم المختلفة. وقد استعانوا على ذلك بمفهوم جديد للتخييل استفادوا في تكوينه من كولردج. وامثاله ووظفوه في انتاج صور بديعة أغنت شعريتهم وقدمت رؤيتهم الفنية، وفي ذلك يقول العقاد مثلاً: «وان التصور لهو خير مسمون للإحساس وشاحد للرغبة أو للتصور. فإن الألفاظ تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقتني عشرين سنة وهي تتصوره عريساً سمحاً لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقاءه طوال تلك السنين. وإنما من نسج التصوير تخلق الحل النفسية التي نضفها على أمال القهب ومشاهد العيان...» (١٢).

إن القدرة التخيلية التي هي أساس الإبداع في الصور المبكرة تتضافر الآن مع الشاعر النبية لتكسب التجربة الشعرية بعداً فنياً لاتقاً.

- مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة:

وأخيراً فمن المفاهيم التي نتجت كذلك عن تناقض الديوانيين في مجال الشعر، تشير إلى مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة الذي اصمروا عليه أيما اصمرار.

واعتبروه عنصرأً ثنائياً لا يد من توتره في القصيدة الحديثة التي تشكل وحدة متكاملة من العناصر المترابطة التي تتحرك في نسق متسجم من التكوين النفسية والفكرية والفنية بعيداً عن ذلك التفتك والتعطر الذي تسمح به القصيدة العربية القديمة التي كانت تقوم على أساس استئصال كل بيت فيها يمتد إلى الخاص. وفي هذا الصدد يقول شوقي ضيف: «وقد نشأ عندنا في فاتحة هذا القرن بجانب الخليل (يعني خليل مطران) جيل من الشعراء المجددين على رأسه عبد الرحمن شكري وأبراهيم المازني وعباس محمود العقاد وكان هذا الجيل يقيم تجديده غالباً على ما استقر في نفسه من فكرة القصيدة الغربية ووحدة العضوية» (١٣).

وقد بنى العقاد أكثر ما جاء في «الديوان» من نقد لشوقي على هذا المفهوم. ومن ذلك قوله: «إن القصيدة ينبغي أن تكون صملاً فنياً تاماً. يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. يقوم كقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته» (١٤). وهذا ما يؤكد شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان: «في الشعر ومذاهبه». حيث يقرر أن قيمة البيت في الصلة التي بين منهاها وبين موضوع القصيدة لأنه جزء مكمل لا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن مكانه منها.

وقد ألح الديوانيون على تثبيت هذا المفهوم أيضاً بما انتجوه من أشعار سموها جهدهم إلى جعلها متجانسة متلاحمة

يسلم بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير وفي الشاعرة. ولا بأس أن أسئل في الختام بهذا النموذج الجميل من قصيدة «نبيلتي» للعقاد وفيها يقول: نبيلتي، فاستعلم ماذا منك فليبي بحسنه متوف كل حسن أراك أكبر منه ان معنك تارك وطريف لمت أهواك للجمال، وان كان جميلاً ذاك المحيا العفيف لمت أهواك للذكا، وان كان ذكاء يفتكي النهى ويشوف لمت أهواك للدلال، وان كان ظريفاً يصوب إليه الظريف لمت أهواك للخصال،

وان رف علينا منهن ظل وريف لمت أهواك للرفافة والبرقة والأنس وهو شتي صنف اذا أهواك «انت» انت فلا شيء سوى انت يا لافراف يطيف ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف

استنتاج:

وبعد، فهذه أقياس من الثقافة الادبية التي تمت في مطالع القرن الماضي على ايدي شعراء الجيل الجديد وزعماء مدرسة الديوان، وكلها بالتأكيد في حاجة الى وقفات اطول واسعم من الدراسة والتحليل، لكن اقل ما يمكن ان نستخلص منها انها لم تمنح الشخصية الادبية العربية، وإنما ساعدت على ان تتبلور بطريقة جعلت من المستحيل تماماً ان تعود إلى ما كانت عليه قبل.

* ناقد أكاديمي من المغرب

المصادر:

- ١- شوقي ضيف، الادب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف، ص ١٤١.
- ٢- محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة ١ - نشرة مصر، ص ٥٢.
- ٣- نفسه، ص ٥٤.
- ٤- الديوان (نقل عنه محمد مندور، ص ١٠).
- ٥- محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث - دار نشرة مصر العربية ١٩٩٩، ص ٢٢، نقل عن T. S. Eliot: Sacred Wood, P. X. 1928, p100.
- ٦- مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص ٥٩.
- ٧- نفسه، ص ٥٦.
- ٨- نفسه، ص ١٠٩.
- ٩- انظر محمد خرملي، النقد الادبي الحديث في المغرب، افرقيا الشرق ١٩٨٨، ص ١٨ وما بعدها.
- ١٠- احمد امين، النقد الادبي - النشرة المصرية ١٩٦٢، ص ٢٢٢-٢٢٤.
- ١١- محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار النشرة العربية ١٩٩٩، ص ٢٢٣، نقل عن Hozlitt (w), works, ed. P. P. howe, v. (London 1930), P. 175.
- ١٢- العقاد، ديوان «عابر سبيل» المقمة.
- ١٣- شوقي ضيف، في النقد الادبي، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ١٥.
- ١٤- محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ص ٤٠، نقل عن الجزء الرابع من ديوان العقاد، ص ٤٦.

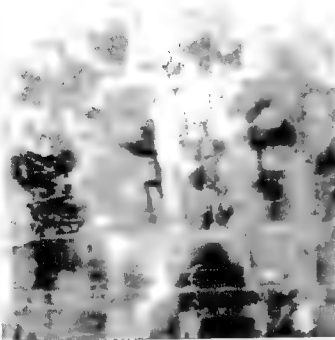


حصار عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

والص

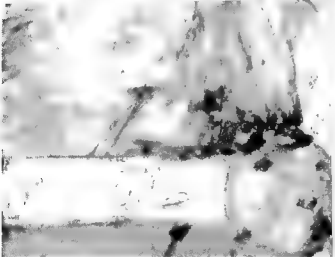
الفنانون الأردنيون يناهضون الأمل من خلال المشاركة في معارض تشكيلية وفوتوغرافية للتأكيد على الحق في الحياة والإبداع، فاحتضن جاليري المشرق معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الجباري والاء يونس ومها أبو عياش ومحمد العامري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. كما شارك مجموعة من المصورين هي معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير. وقد التقطت الصور المعروضة بشاشة الأحداث الإجماعي، حيث نقلت الأحداث باللغة والصوت لتحضر معالم هذا العمل في ذاكرة الإنسانية.



للعمان الأردني محمد أبو حبيب



للعمان نصر محمد الحزوري



للعمان ناصر صفاي

عاطفية مؤثرة يمتثلها نصر الله أساساً في تكوين فضاءات لوحاته.

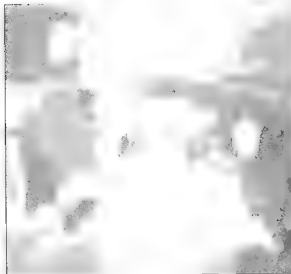
أضواء المدينة

ضم (أضواء المدينة) وهو المعرض الشخصي الأول للفنانة سيما زريقات بعد مجموعة من المعارض المشتركة داخل الأردن وخارجه مجموعة من الصور الفوتوغرافية وفيلم فيديو آرث، حيث لذهب الفنانة عميقاً في افتتاتها بالضوء من حيث إمكانيات تمثله في الصورة الفوتوغرافية

دائرة الفنون

أجنحة ومدارات

يعتمد الفنان محمد نصر الله على أسلوبه الخاص الذي استطاع تكريسه خلال عقد ونصف من الزمن متميزاً من خلال تقنياته في الرسم والتلوين والتعامل مع سطح اللوحة التصويري، إضافة لاستخدامه مفرداته التشكيلية الخاصة التي تتمثل في الطائر الذي يظهر في جميع أعماله، وهي مفردة تتخذ في تنوع حالاتها عدداً من مستويات التأويل مع إضفاء شحنة



للصانع عبد الرؤوف شمعون



للصانع الأردنية زهراء غصصيب

المتنوعة وجاذبية الأرض، أما أعمال الفنانة هالة عبد المنعم فيتضح فيها نقاء الشكل والتعامل مع القيم النصّية الثرية بالتناقضات بين الأشكال والخامات.

وفي مجال التصوير يقدم الفنان مدحت الكروني رموزاً حياتية استطاع أن يجعلنا نمد تأملها من خلال المجال التصويري الجديد الذي وضعها فيه بما له من حضور لوني صاخب. كما يقدم أحمد عبد القني أشكاله التصويرية ذات الدلالة التي يتحاور فيها تشكيليها بين المعنوي والهنسي كأشكال تصويرية.

المباشر مازجاً بالقتدار بين التعامل الفطري الحميم مع الخامات وبين السيطرة الخبيرة على كتلة الشكل، والنسج بخبرة بين الخامات المختلفة. كما قدم الفنان سمير شوشان تجربته الفنية ذات التقنية الخاصة حيث يستخدم في أعماله خامات النحاس المنفذ بأسلوب التشكيل بالطلاء الكهربائي الذي يدمج فيه بين الوسائل التقنية المأهولة التقني وبين مفردات لها أصداء في التراث المصري. وتزرع الأشكال عند الفنان عصام عزت إلى التححر والرغبة في انطلاق لقضامات جديدة مقاومة لنقل

ويهد هذا المرض جزءاً من استكشاف دائم من قبل الفنان للضوء باعتباره فناً.

صالة فخر النساء زيد

افتتح على هامش الأسبوع الثقافي معرض الفن التشكيلي الذي شارك فيه اثنا عشر فناناً مصرياً يمثلون ثلاثة أجيال مختلفة، واتجاهات مختلفة في الإبداع، إلا أنها تلتقي في الجمع بين تقديم المعادل الجمالي لقيم الحياة المعاصرة وبين الحضور الواضح للموروث الحضاري التشكيلي: ففي مجال النحت قدم الفنان طارق زبادي أعمالاً في النحت

ورمزيته الميثاقية. إن جوهر التركيز هنا هو مصدر الضوء وليس الأشياء المضادة، فالصور التجريدية، والتي أخذت جميعها من أسفل المصابيح وباتجاهها تلتفت انتباه المشاهد إلى الداخل والخارج، وتظهر أضواء المدينة كجسم معاصر بضمير كأنه هالة مقدمة.

ورغم أن النشور هنا حاضرة، إلا أنها غائبة عن المشهد الفعلي، لتوحي بأن لهما التحوّل والتغير ذات طبيعة داخلية. كما تطرح هذه الأعمال أسئلة حول العلاقة المعقدة بين الضوء والظلام،



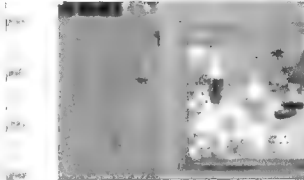
للصانع العراقية شدى الرواي



للصانع ابراهيم شاكور



تصوير نادر داوود



للغفانة الباكستانية شهريانو قزلباش

التصوير الآسيوية القديمة.

وجرى خلال حفل افتتاح المعرض مزاد صامت على إحدى لوحات الفنان المشاركات حيث رصد ريعها لشراء خيام لشردى الزلازل الأخيرة في باكستان، من خلال منظمة الصليب الأحمر. أما الفنان المشاركات في المعرض، هن: شهريانو قزلباش، وهي منظمة المعرض، وتزين قيوم وتزاول عملها الفني حالياً في كندا، وسميرة تزوين، وهي خريجة الكلية الوطنية للفنون الجميلة/باكستان، وسارة الهجاز، خريجة كلية هناركندا للفنون البصرية/ باكستان وتعمل حالياً كصمممة للمنسوجات.

المركز الثقافي الفرنسي

تحت رعاية السفارة الهند ناصر ويحضر الممثل الفرنسي في عمان ميشيل كازا، افتتح معرض الفنان عماد أبو حشيش في المركز الثقافي الفرنسي تحت عنوان (الرقص على حافة الفراغ) مختللاً طاقات لونية ذات حساسية بصرية عالية تظهر قدرته على صياغة الخامسة اللونية وتلويحها تجريدياً على السطح التصويري.

من خلال ست وعشرين لوحة ضمنها المعرض عمل أبو حشيش على استثمار الطاقة اللونية التي تختزلها الألوان الحارة والطاقات الحركية في الألوان الباردة ومهر تقنية مختلفة عن السائد في المشهد التشكيلي المحلي كما شكل هذا الاستثمار جراحة في الطرح البصري الذي شكل معدلاً موضوعياً طرح جريه على صعيد الفكرة المجردة.

جالييري الاورولي

تحية لعمان

اكتسب معرض "تحية لعمان: معرض مصفريات" أهميته من كونه يضم أعمال أكثر من ٢٥ فناناً من كافة أجيال مختلفه، لا يشارك جيل المراهقين بأعمالهم المميزة كالفنان هنو البدر وكرام النمري ونصر عبد العزيز..

ويلات الحروب والأسماء التي تحاصرنا على أرض الواقع بشكل مباشر وغير مباشر كذلك.

جالييري المشرق

افتتح في جالييري المشرق بالشميمسماني معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الحباري وآلاء يونس ومها أبو عياش ومحمد المأمري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. وقد قدم الفنانون في معرضهم أعمالاً فنية مثلت أحاسيس الفنان الذاتية تجاه الحدث المؤلم، وتأتي التجربة مميزة عما قدم في جالييريات أخرى حيث انحازت الأعمال المبينة بالدرجة الأولى للقيمة الفنية.

مركز رؤى للفنون برعاية جلالة الملكة رانيا العبد الله، افتتح مركز رؤى للفنون معرض "الحوار المستمر" لأربع فنانات تشكيليات من باكستان. ضم المعرض لوحات تعيد إحياء تقاليد المنمنمات أي اللوحات ذات التفاصيل الدقيقة التي كانت تميز الفنون الإسلامية، ومهداً من فنون

اليومية للحياة كما تمل على إعادة إحياء الماضي الذي لم يعد متداولاً كما كان بين الأجيال الجديدة بما يثقله من عادات وتقاليد وقيم ثيبل. كما يشكل المرض جولة سباحية في كل بقعة جميلة في الأردن. وتشكل لوحات المعرض كرنفال حياة مليهاً بالألوان الزاهية والخطوط غير الحادة إلى جانب الحركة البصرية التي تتضمنها لوحات المعرض عامة التي تبرز عبر التيات والحيوان وعبر حبل غمبل يخفق في الريح مثلاً وهو ما يعكس جوهر المرض عبر ما يحويه من حياة متجددة قادرة على الاستمرار والمواجهة كذلك.

ومن جانب آخر يشكل المعرض احتفاء بالأزياء والمطروحات المحلية مما شكل صورة جمالية للحياة الشعبية على كافة صعداتها، حيث لم تنس غصيب تصوير الألبان الشعبية التي يمارسها الأطفال هنا أو هناك وهو ما جعل المعرض أكثر حركة وانسيابية. ومن خلال حرصها على الاستفادة من أشكال الألوان الهادئة من مساحة حرصها على عكست غصيب رغبها بالمألوف أكثر هدوءاً بعيداً عن

وتقدم الفنانة أمل نصر أعمالاً ذات طابع تعبيرية عاطفية يستطيع أن يستثير رصيد الأكار التي تخلفها على الروح انفعالات الحياة المختلفة من خلال أسلوب ينتهي إلى التجريد وإن كانت مفرداته ذات صلة بالواقع الخارجي. أما الفنان ولید قانوش فهو يقف على الخط الفاصل بين عالم التجريد وعالم الطبيعة بتكوين أشكال إنسانية في طريقتها للتحويل في رؤى تجريدية خاصة.

وفي مجال الحفر أتت أعمال الفنان صبري حجازي متجاوزة حدود المعرفة الأدائية حيث يقدم أعمالاً تعكس الانسجام بين الأشكال والعاطفة المفكرة للفنان. أما الفنانة عزة أبو السمود فتقدم أعمالها من خلال تقنية "كلوغراف"، وقد اتخذت الفنانة الطائر رمزاً لعمان تعبيرية مختلفة. أما الفنان أحمد سقر فتقدم أعماله مستخدماً "ليثوغراف" موطناً مفردات معاصرة بصياغتها التشكيلية مكتشفاً فيها أبعاداً جمالية جديدة. وتعرض الفنانة زينب دمرداش أعمالها من خلال تقنيات مختلطة تجمع بين الحفر البارز والفاخر تصيغها مكونة متشكلات متداخلة للاستفادة من الطاء الفني والجمالي لأكثر من تقنية مستعينة بوحدة من التراث.

جداران

افتتحت الأميرة سمية بنت الحسن معرض الفنانة رهام غصيب الذي أقيم في معرض جداران والذي اشتمل على مجموعة من اللوحات التي رسمت خلالها الأظافر الاجتماعية المحلية. وتبرز من خلال عناوين لوحات المعرض التي بلغ عددها سبعاً وثلاثين مدى حرص الفنانة على معانية المواقع المعاش عبر الممارسة

تجاذع عمان التشكيلي

هذا العمل في ذاكرة الإنسانية. وقد شارك في المعرض: نادر داود، رعد العضائية، خليل مزريعاوي، محمود الكسواني، صلاح ملكاوي، وسامرة قدارة، وعدد من أعضاء الجمعية.

جالييري بروديوي

افتتح معرض "وتستمر الحياة" في جالييري بروديوي، بمشاركة نخبة من الفنانين: عمر محمدان، محمد رفيق العام، وسعيد حدادين، وهيلدا حباري، وسهيل بقاءين، ومحمد العامري، وسندي عباس، ومحمد مهر الدين، وشداد قهار، وهاشم حنون، وخالد كاظم، وأنت هذه المشاركة لتمثل رفض الفنان الأردني والمراقبي للإرهاب الذي يريد اغتيال الحياة، وطرح المعرض تنوعاً في الأساليب كأعمال الفرافيك والرسم.

جالييري زارة

يملك ياسر صافي تقنية عالية إلى جانب وعيه في مسألة بناء التكوين الفسافيكي في معرضه الذي افتتح في جالييري زارة، حيث يركز على الاحتفاء بالمرأة وتكوينها الجمالي عبر حركة للجسد الأنثوي سواء كان مفرداً أو جمعياً، فهو يؤكد على قضية مهمة تتظلم عبر ثقافة الجسد التعبيرية كلفة ثقافية لها تأثيرها الجمالي على المشاهد، وفي كل مكان يتواجد فيه، فالجسد لدى صافي ليس مساحة شكلية وإنما لوحاته تبحث في جوهر الجسد في احتياج ومأساة، واسترخاء وتميهرات إنسانية، فالجسد صافي ذات بعد دلالي مهم يتمثل باكتمال صورة الوجه الذي يفتح التأويل على مصراعيه على باقي تمبيرات الجسد ذاته، فالمرأة تظهر تارة صارخة ومحطمة إضافة إلى التعبيرات القوية عبر وضعية الأصابع وأماكن تواجدها في مساحة اللوحة.

* كاتب أردني

نفسها بسياج الحذر والتحفظ الملزم لها كظلمها في حلها وترحالها.

المركز الأردني للإعلام

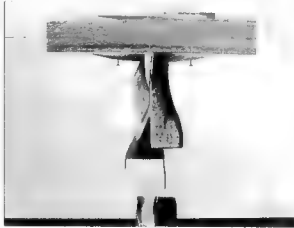
افتتح وزير الثقافة د. عادل الطوبيسي معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير، وعبرت الصور المعروضة عن بشاعة الحادث الإجرامي التي التقطتها عصابات مجموعة من المصورين الذين تلقوا الحادث باللغة والضوء وحفروا معالم

قامت بهما رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

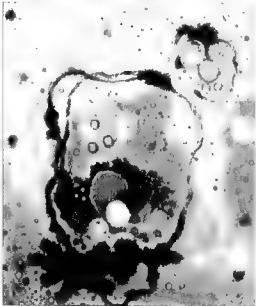
معرض شذى الراوي

ركزت شذى الراوي في معرضها المقام بالاورطي على موضوع المرأة في الأسطورة والتراث المراقبين جاعلة إياها في مركز اللوحة، بالرغم من حداثة أسلوبها القائم على دواصات من الخطوط والألوان التي تشير إلى الحذر والتحفظ، وجاءت المرأة مركز اللوحة عند الفنانة الراوي تحيط بها وجوه الرجال رغبة أو منكرة، إن امرأة الراوي امرأة واقعية أحاطت

إضافة إلى أعمال الجيل الثاني والثالث من الشباب، واشتمل المعرض على أعمال لأكاديميين إلى جانب فنانين آخرين يمتازون بسمهم الفطري، ومن أبرز المساهمين في هذه المشاركة الواسعة: مهنا اللرة والأميرة وجدان علي وكرام النمري وياسر دويك ورهيق اللحام ونصر عبد العزيز وحكيم جماعين وعبد الرؤوف شمعون وبودي الطباع وجهاد العامري وغازي أنميم وجمال عريقات وصالح أبو شلدي ومحمد العامري وهند ناصر وسمر توفيق ورائد الدحلة وديانا شموكتي وعز الدين الشحرجوري ومكرم حساندوقية والمنامورة وأديب عطوان وأحمد صبيح وإبراهيم شاكر ونعمت الناصر والدغليس ورمضان عطون ومارغريت تادرس وبشارة النجار وخالد خريس وهيلدا الحباري ومها شموار وسمر حدادين وفاروق وادي وآخرون. كما تميز المعرض الذي رعاها وزير الثقافة د. عادل الطوبيسي في جالييري الأورطي بتنظيمه واختيار الأعمال وكيفية عرضها التي



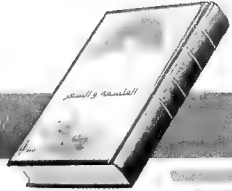
للصانع الأردني محمد ناصر الله



للصانعة الأردنية هيلدا الحباري



للصانعة الأردنية سميرة ريشات



الفلسفة والشعر: أمبراطور لا يبرأ

عن هذا الموضوع، ألا وهو أن الشعر والفكر يبدوان اليوم كأشكال غير مستوفاة، إذ لا نمثر على الإنسان الكامل في الفلسفة، ولا نمثر على كلفة الإنسان في الشعر.. ففي الشعر نمثر مبهثرة على الإنسان المأموس والفردي، وفي الفلسفة نجد الإنسان في تاريخه الشمولي.

وهنا تستذكر المؤلفات الضاللون الذي أقام تمارضاً عنيفاً بين شكلي الكلمة، وقد رتب على ذلك الصراع أدانته للشعر لصالح العقل الفلسفي، فبدأ الشعر حياة منحوسة وخارجة على القانون، إذ منذ أن انتصر الفكر واغتصب السلطة، بدأ الشعر يسكن الضواحي ممزقاً صارخاً بكل الحقائق غير اللائقة، ومع ذلك لم يحكم الفلاسفة أية جمهورية، وعلى الرغم من هيمنتهم على الفكر فقد برزت نزعات لا عقلانية متمردة سمعرتهم.

وأثناء مقارنتها بين الفيلسوف والشاعر تذهب مؤلفة الكتاب إلى أن الفيلسوف يسعى للوحدة لأنه يريد الكلية، والشاعر لا يسعى إلى الكلية تماماً، لأنه يظن أن تفقده الكلية فردية الأشياء وفرونها الدقيقة.

وتحت عنوان «الشعر والأخلاق» تذهب مؤلفة الكتاب إلى أن بعض الكلمات المجهولة تنتج أحياناً في أن يكون لها صدى يمتد طويلاً، وقد تمت الأدانة الأفلاطونية للشعر باسم الأخلاق في «محاضرة الجمهورية».

وبالانتقال إلى عنوان آخر من عناوين الكتاب هو «التصوف والشعر» نجد المؤلفة تشير إلى أن الشعر يعد بدمعة أمام فكرة الحقيقة عند اليونانيين، وهو بدمعة أيضاً بوجه الأخلاق.

وعندما تنتقل إلى عنوان جديد هو «الشعر والميتافيزيقا» نجد المؤلفة تقول: الشعر ينتمي إلى سلالته أهم الانساني الذي لا يتم إلا حسب متطلبات المصير بضرورة لا مناص منها، فالشاعر هو هو.. حلم البراءة والقلق كما كان للحرية يسيران مع الشعر ومع كل إمكانية للوجود الانساني.

عن دار الرواد في بيروت صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الفلسفة والشعر» مؤلفته «ماريا ثامبرانو»، وقد قام بترجمة الكتاب إلى اللغة العربية كل من: محمد البخاري بن سيد المختار، والدكتور كارلوس بارونا ثاربيون.

يقع الكتاب في «100» صفحة، ويضم مقدمة وعدداً من النواوين، هي: على سبيل الاستهلال، فكر وشعر، الشعر والأخلاق، التصوف والشعر، الشعر والميتافيزيقا، وملاحظات.

في مقدمة الكتاب التي كتبها «خيسوس مورينوسانت» يصفها كاتب المقدمة عن حياة المؤلفة «ماريا ثامبرانو» التي توفيت سنة 1991 عن عمر يناهز (81) عاماً بعد أن تركت الأثر وأضعت في التاريخ الأدبي الأسباني، ولعل أفضل إنجازات ثامبرانو هي المساعدة والامل التي تمنعها قراءة أعمالها.

أما المؤلفة نفسها فتذهب في تقديم كتابها إلى أن الفصول الأولى من هذا الكتاب قد تم نشرها في مجلة

Taller، التي اسمها وقادما «أوكتايفو بات».

وتحت عنوان «فكر وشعر» تذهب صاحبة «الفلسفة والشعر» إلى

أن قلة من البشر كانوا سمعيدي الحظ، إذ

تصادف لديهم الشعر والفكر في الوقت نفسه

وبشكل متواز، لذلك فإن قلة من البشر استطاعت

أن تحوز التمييز بصورة فريدة، فنحن هنا نضم

تصارضاً خطيراً بين الفكر والشعر، إذ يسمى

كل منهما، وبصورة أبدية إلى الاستحواذ على

روح الإنسان، وفي هذا التجاذب المزدوج ينتهي

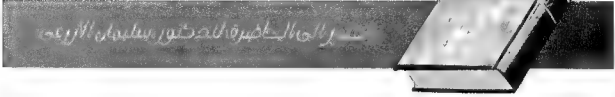
الامر إلى المقم، وهناك دافع لا يمكن استبعاده



الفلسفة و الشعر

اعداد،

د. أحمد النعيمي*



اشكال الانتاج، وتميل من انماط العمل الاجتماعي، وهما نمط الرأسمالية المتنامي والمتناقص، ونمط الاقطاع البالي الذي كان يتجه نحو الموت، ويلفظ انفسه الاخيرة، ويدلن اهلانه وانهاره كنظام اجتماعي يتداعى بكل علاقاته الانتاجية والاجتماعية.

وفي بلادنا - كما يرى المؤلف - لم يعد فكر الاقطاع ممزراً بسلطة (الباب العالي) فراحات قيم الاقطاع تنحسر مع انحصار خريطة الدولة العثمانية، وهو الامر الذي دفع الى السطوح بقوى اجتماعية وثقافية واقتصادية محلية ممززة بنفوذ الخبراء الغربيين في سلطات الانتداب، على حساب القوى الاجتماعية التقليدية.

الذي يسلط في الحياة الثقافية العربية منذ عقود، ويضيف ايضاً مرجعاً جديداً لمكتبة الدراسات السردية والسوسيو ادبية.

ومما يميز هذه الدراسة - برأي عبيد الله - انها استوفت مطالب البحث الاكاديمي، بما يقتضيه من توليق وشمول للمصادر والمراجع، ومن دقة واتزان في الاحكام، وابتعاد عن الشطط في التحليل او الاستنتاج، لذلك فلن هذه الدراسة لم تقع في مزالق الانفلاق وغياب رأي الباحث، بل ظلت تتسم بالأنفاس الحية والحيوية من خلال النماذج الروائية المشرقة التي تناولتها، ومن خلال الأسلوب المشرق الذي كتبت به، وكأنها استمارت من الابداع حيوية لغته، ومن النقد انضباط احكامه، فجمعت بين الابداع والنقد، بين الفن والعلم في سياق واحد يحتاج اليه الكاتب المعاصر.

اما الدكتور سليمان الأزعي مؤلف الكتاب فيذهب الى ان فهم الروائي الاردني لطبيعة التركيب الاجتماعية التي تتحرك فيها روايته هو العامل الرئيس الذي يقوم عليه نجاح روايته، ويعكس من التنبؤ يخطوط ومسارات الشخص، وكذلك بمسارات الاحداث التي تتحدد اتجاهاتها في ضوء تحالفات واصطراع القوى الفاعلة والمؤثرة في الرواية.

ويرى المؤلف بأن البشرية قد شهدت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعنف التحولات الثورية والتغيرات النوعية، فقد اشتد الصراع بين شكلين من

من منشورات وزارة الثقافة، وضمن سلسلة كتاب الشهر، صدر الكتاب رقم ٩٩، تحت عنوان: «المعبر الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الروائي» لمؤلفه الدكتور سليمان الأزعي.

والأزعي واحد من النقاد الاردنيين المبرزين باشتغالهم الدؤوب في النقد القصصي والروائي، كما انه واحد من المبدعين الاردنيين في حقل القصة القصيرة، حيث صدرت له غير مجموعة قصصية، فمن مؤلفاته النقدية: دراسات في القصة والرواية، الرواية الجديدة في الاردن، فلسطين في الرواية الاردنية، لعنة المدينة وغيرها.

ومن مؤلفاته الابداعية في حقل القصة القصيرة مجموعات قصصية مثل: البياض، الذي قال اخ اولاً، القبيلة، وفالانتاين.

يقع «المعبر الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الروائي» في ٢٩٥٠ صفحة، ويضم مديلاً واربعة فصول هي: ذاكرة التكوين، المعبر الى الحاضرة، الذين ابتلعهم المدينة، مجتمع المهمات القومية والتقدم الاجتماعي، مؤشرات التحول الاجتماعي، ولم الموروث الشعبي في الرواية الاردنية.

كما يضم الكتاب مقدمة كتبها الدكتور محمد عبيد الله، وقد جاء في مقدمة عبيد الله ان الدكتور سليمان الأزعي يضيف بهذا الكتاب خطوة متميزة اخرى في سجل انجازاته النقدي، وهو المبدع والناقد





معارف

رويا الحداثة الشعرية: الحضور محمد صابر عبيد

على تجسيدها وتمثيل رؤياها تنفصل بالشكل على حساب أي مقوم آخر، وتجتهد كثيراً في الحفاظ على حساسية الشكل بأنموجه المتعالي، وما نظرية «عمود الشعر» المعروفة إلا تعبير حي عن صرامة النظم والتقاليد الشعرية داخل قفص الشكل.

ويرى المؤلف بأن أهم منجزات الحداثة في قصيدة الشعر الحر، هو الذهاب الحر إلى متطقه المكان والبيئة والحساسيات الشخصية المحلية، ولم تكن مفارقة الشكل العمودي مفارقة لقفص الشكل في هذه الأطاريح المحيطة، بل كانت مسفادرة لدكتاتورية الشكل الشمولي والافتتاح على الخصوصية والنكهة المحلية في أنموذجه الشمسي، على النحو الذي يصح فيه السعي عن شعر أردني يمتلك فردية وخصوصية استثنائية.

وعند حديثه عن «أنموذج الرؤيا» يذهب المؤلف إلى القول: لعل المشرق الصعب الذي وقفت على اعتابه القصيدة العربية الجديدة، يد واحداً من أكثر الموضوعات سخونة وخطورة في المجال الحسبي الثقافي، إذ تعددت محاولات الشعراء للخروج بالقصيدة العربية نحو شجر جديد، يتيح لها فرصة تمثل العصر وتمثله.

والنص الشعري الحديث - برأي المؤلف - حوار دائم مع الأشياء، حوار مشحون بضم أصيلة تنسم بالتشابك والعمق والتعقيد، يقوم بمهمة تشكيل النص الداخلي عن طريق ربط الأجزاء المتوازنة والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري. ويرجح المؤلف أن تكون القراءات المستمرة الجادة للشعراء والنقاد معاً هي التي تلهم بمهمة فحص التطورات التي تحصل في بنية القصيدة وتشكيلها وعلاقتها بالآخر، وهي التي يمكن أن تنتج مشاريع حوار بوسها أن تقول شيئاً مهماً وصحيحاً.

المواضيع، ومثل سيرة الجسد: سيرة الخطاب الشعري، والكتابة بالألوان، والتشكيل اللثوي؛ حضور الحكاية وغياب الجسد.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: «الفنائية: جدل الخاص والعام»، ويبحث في غنائية الاستهلال، والقصيدة العربية الحديثة ورهان الفناء، وشعرية المركز وشعرية الأطراف، وفضاء المدن وشعرية الرثاء، وغنائية الإيقاع وغنائية الدلالة، ثم اشكالية البحث عن الصوت الخاص.

أما الفصل الرابع فحمل عنوان: «التشكيل الشعري وجماليات القنوع»، ويبحث في عند من المواضيع، منها: جدل الورقة واللوح؛ من التصوير الذهني إلى التشكيل الإيقوني، وتشكيلية الرمز، والتشكيلي في الشعري؛ سيمياء اللون وبلاغة اللوح، والسرد في الشعري.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن مشكلات الشعرية العربية الحديثة تقف في مقدمة قضايا الثقافة العربية والفكر العربي، لما تمثله من أهمية بالغة في صلب هذه الثقافة وجوهر هذا الفكر، ولا سيما إذا علمنا بفكرة أرجاع المعرفة العربية في مركز أساسي وجوهري، من مراكزها إلى المعرفة الشعرية، بصرف النظر عما يظهره التسليم هنا من تقاليد النزعة التخيلية على حساب النزعة البرهانية في العقل العربي المنتج للمعرفة العربية.

وبالانتقال إلى مفاتيح القراءة نجد المؤلف يذهب إلى أن القصيدة العربية في شكلها العمودي ذي الشطرين تحوّل منذ بدايتها حتى الآن على تشكيل أنموذجي موحد وكنلي، إذ أن الحساسية التي يعمل الشعراء العرب

ضمن منشورات إمانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «رويا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة قراءة في الأنموذج الأردني» مؤلفه الدكتور محمد صابر عبيد.

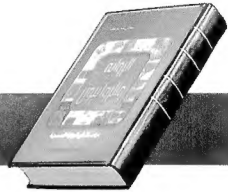
يقع الكتاب في «٢٤٨» صفحة، ويضم مقدمة وتمهيدا وأربعة فصول، حيث حمل الفصل الأول عنوان «اشكالية الذات الضاعمة ولعبة الأنا»، وجاء تحت هذا العنوان الرئيسي عدة عناوين فرعية مثل: الذات الضاعمة؛ لعبة الواحد والمتعدد، وفضاء الأنا وشعرية الكلام، بينما حمل الفصل الثاني عنوان: «بلاغة الجسد وإنشائه الخطاب»، ويبحث في سبيل من

د. محمد صابر عبيد

رويا الحداثة الشعرية

نحو قصيدة عربية جديدة





«الرواية والروائيون» لشوقي بدر يوسف

الاساميات والقواعد التي قامت عليها الرواية في عهدها السابقة. ويصل المؤلف الى ان الروائي الذي يبحث عن قانون الرواية، ويتأهب دائماً الى الدخول في عالمها المتوازن الرحب يجد نفسه امام علاقة متبادلة بين التخيل والواقع، والتاريخ والانتسان، والزمان والمكان، والارض والسماء، وكثير من الثنائيات والمتناقضات التي تحمل دلالات الواقع المعيش.

جملة القول: ان كتاب «الرواية والروائيون» دراسات في الرواية المصرية مؤلفه شوقي بدر يوسف يعمل الكثير من الافكار الجادة والناضجة التي تستحق المناقشة والتأمل، وقد ارتأينا ان نقف عند بعض الخطوط المريضة لهذه الافكار، لأن هذه المساحة لا تحتمل أكثر من ذلك.

وجمالياته النصية، فيرى بأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، بوصفها فن التخيل الذي يشري الحياة، وبوصفها الخطاب الذي يعمل من التأويلات ما يجعل عقل الانسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التغلف والتسلط والهيمنة. ويرى المؤلف بأن الرواية استطاعت ان تحقق الكثير من توجهاتها وان تحثوي البعد الانساني بكل قضاياها من خلال المردود الطيب من افلام الروائيين، واصبحت ديوان الادب الجديد بفضل المكانة التي حققها التجريب والتطور الدائم والمستمر في هذا المجال.

ويؤكد المؤلف ان عظمة الرواية تكمن في انها اصبحت بمثابة الفعل الحياتي، والتصوير الدقيق لأفق الواقع اليومي للانسان وممارسته ومواقفه.

اما عن التفجرات الاسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة، فيرى المؤلف بأنها حدثت في عدد من البلدان المختلفة، مما يعني انها حدثت داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي، كما انها نشأت من خلال افكار ووجهات نظر مختلفة، لذلك نجد من الروائيين اليوم من لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققها الانجازات الروائية في تاريخها السابق، ويسعون الى ابتكار اشكال جديدة عبر الجدل المستمر حول

عن مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع في الاسكندرية، وتضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦ صدر مؤخرًا كتاب جديد لمؤلفه شوقي بدر يوسف تحت عنوان «الرواية والروائيون: دراسات في الرواية المصرية».

يقع الكتاب في ٢١٢ صفحة، ويضم مقدمة والشي عشر فصلاً. وقد حملت فصول الكتاب العناوين التالية: البطل الشعبي في روايات نجيب محفوظ، لطيفة الزيات والبحث عن الزمن المفقود، زمان الوصل واسئلة الرواية، القرية وعالم يوسف القعيد الروائي، مسا وراء الواقع في رواية «الزهرة المسخريّة»، سطوة المكان والواقع المدهش في رواية «البيالي غربال»، الانثروبولوجيا ورواية التاريخ: «نوم الكرم»، نموذجاً، السحاب والسراب في ثنائية «مازيس» و«بسامتيك الثالث»، رواية «عباس المسابع» والبحث عن الزمن الضائع، «الكوميديا الشيطانية» ورواية «الفانتازيا»، رأس اسماعيل» بين حلم الايديولوجيا وحلم الواقع، ثم اشكالية الاغتراب في الرواية المصرية.

وكان مؤلف هذا الكتاب شوقي بدر يوسف قد اصدر عدداً من الكتب ذات الطابع النقدي، مثل تطور القصة القصيرة في الاسكندرية، وبيلوغرافيا الرواية في اقليم غرب ووسط الدلتا، ومساهمات السرد: دراسات في الرواية والقصة، وغيرها. يذهب المؤلف في بداية كتابه الى الخوض في الاسباب التي جعلت الانظار تتجه الى الابداع الروائي

شوقي بدر يوسف



دراسات في الرواية المصرية

* خالد وهماص من الأردن



الرقمية والكتابة

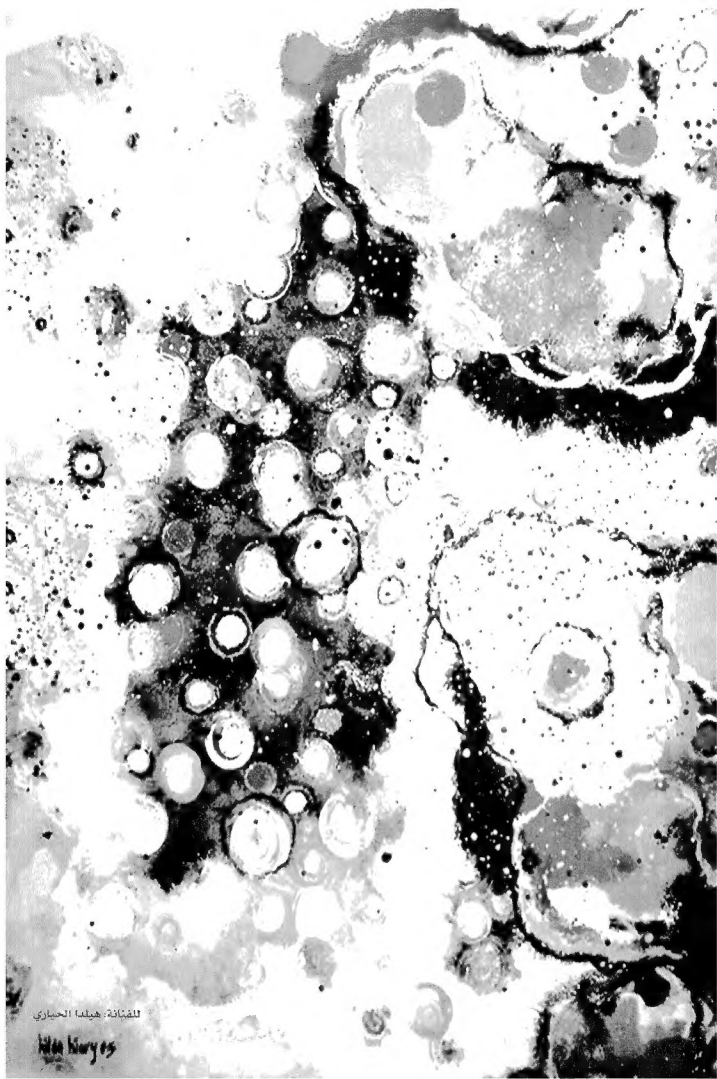
غازي الذبيبة *

بوخرز على مبدعينا العرب في الكتابة، أنهم مهووسون بما يتقنونه من تقنيات وسيطية في التعامل مع أدوات الكتابة الوظيفية، وأنهم يمتحون من الأساليب التقليدية، دون اعتبار لما قد تكون عليه الأدوات الوسيطية الجديدة في عالم اختراقته الصورة وميزته عن باقي العوالم التي عاشها الإنسان عبر تاريخه، والصورة هنا لا تمتلك ذلك المعنى الشعري الجميل والمسكون بدهشة المشهد، وما تكنه تفاصيلها من خطوط وألوان وكلمات، إنها كل هذا مجتمعة، مضاهيا إليه قدرتنا على قراءة الواقع في الخيال، وما يستنبطه الواقع من أدوات جديدة تصعد بالصورة إلى منطقة أكثر إشباعا وأدق تفاصيلها وتنبيهها إلى كوننا نعيش عصرا مختلفا، يمتلك أدواته بكل ما فيه من طاقة على الابتكار والخلق والاكتشاف.

لقد عاشت الكتابة وما زالت، بأدواتها التقليدية، منذ الكتابة على الجدران ومرورا بالرقم الطينية والكتابة على الحجر والعظام والأخشاب وأوراق الشجر والقماش والجلود... الخ، وصولا إلى اختراع آلة الطباعة الفردية، دون أن تكون أي انتقال في هذه الأنواع مثيرة لأي دوافع تنفي قوة الأثر الذي تصوغه، والفائدة التي تحققها للإنسانية. ومع التقدم المذهل في العلوم، فإن التكنولوجيا الرقمية، ومعجزتها في خلق وسيط كتابي يتنامى فيه النص الكتابي عبر أدوات مختلفة، وطرائق متعددة، وأنماط خلقة من الكتابة الحروفية إلى الرسم والتصوير والإضاءة والصوت، وما يستتبعه من إمكانيات، بدت فيها أدوات الطرق التقليدية للكتابة ناقصة، يجعلنا نتوقف مليا عند تفاعلنا مع الطرائق الماضية التي خلقت عبر وسائله، كان الوقت متاحا لأن يجعلها متسيدة، لكن الزمن تبدل، وبدأت الوسائل الرقمية تحتل جزءا كبيرا من المشهد في الكتابة الوظيفية والإبداعية، وتحقق قفزات خيالية في مستويات إنتاجها، وتنوعها ومفاهيمها، وتبدل في معطيات التواصل مع الكتابة ذاتها، وتصوغ طرق تفاعل جديدة، صار إغفالها يشير حاسة الانقراض عند من يحذقونها من قاموسهم.

لم تعد أدوات الكتابة التقليدية غير مرغوب فيها، إذ ما زال هناك من يستخدمون القلم والورق حتى في الظروف التي توفر لهم كل الوسائل الحديثة، غير أن العصر الذي ما زال قادرا على استيعاب ما مضى، يمكنه أيضا استيعاب ما أتى، الأمر الذي يطالب المشتغلين في الكتابة في العالم العربي بالتوقف مليا أمام الوسيط الجديد وقدرته على التفاعل في حياتنا.

فمثلا: بدأ دخولنا للعصر الرقمي محشوا بالسجلات الطويلة والمملة، في وقت تقاس فيه حالات التقدم الحضاري بالثانية، واجتهد عديدون منا في الانتصار للكتاب الورقي، مع أنه لا يمكن أن ينجز اليوم إلا بأدوات رقمية على حساب الكتاب الإلكتروني، ولم يتم خلق لغة تفاعلية في تلك السجلات بين هذين النمطين، كما جرى في وقت سابق السجال حول أمحاء السينما بعد اختراع التلفاز، لكن السينما لم تمح، والتلفاز لم يمت، وعاشا متجاورين، يحقق كل منهما فائدته للإنسانية بالطريقة التي استطاع أن يخلقها، أما الذين أثاروا الضغائن بين الاثنين فإنهم لم يتركوا أي أثر يشير إلى وجودهم.



للفنانة: هيلدا الحباري

Hilda Haryos



Giorgio
1944